From *Revue des études arméniennes* 32 (2010).
This material is presented solely for non-commercial educational/research purposes.

TÉTRAÉVANGILE DE 1411 COPIÉ ET ENLUMINÉ PAR CERUN. ÉTUDE ET DESCRIPTION D'UN MANUSCRIT INÉDIT.

par

ANNA LEYLOYAN-YEKMALYAN
(INALCO, PARIS)

et

SYLVIE L. MERIAN
(The Morgan Library & Museum, NEW YORK)

I. INTRODUCTION

Il existe des milliers de manuscrits arméniens dans les bibliothèques et musées du monde entier qui peuvent être facilement consultés et étudiés par des spécialistes et chercheurs. Il arrive parfois que de véritables trésors inconnus jusqu'alors soient découverts dans des collections privées. Le manuscrit que nous allons décrire dans l'article qui suit est un de ces trésors, que nous voulons faire connaître et porter à la connaissance des scientifiques. C'est pourquoi nous avons décidé d'en présenter une description technique très détaillée. Dans cette optique nous avons également relevé et nous présentons ici tous les colophons conservés dans le manuscrit.

Celui-ci a été vendu chez Sotheby's de Londres par un collectionneur particulier en 1996[1]. Il a été généreusement mis à la disposition de la Morgan Library & Museum plusieurs fois[2] par le collectionneur qui l'avait acquis à la vente de 1996.

[1] SOTHEBY'S 1996, lot 54, pp. 64-67.

[2] Nous désirons remercier le collectionneur privé qui nous a généreusement permis d'étudier ce manuscrit, ainsi que Dr. Christopher de Hamel, anciennement chez Sotheby's de Londres, et maintenant bibliothécaire au Corpus Christi College de Cambridge. C'est Monsieur de Hamel qui a attiré l'attention de Sylvie L. Merian sur ce manuscrit. Nous remercions également Dr. Roland Folter; Jenny Hille (Riverside, Connecticut) pour la traduction en français d'une partie de notre article et Simone Merian (Pittsburgh, Pennsylvania) qui a révisé le texte français; Patricia Stirnemann (IRHT, Paris); Théo van Lint (Oxford University); et de la Morgan Library & Museum: Roger Wieck (Medieval and Renaissance Manuscripts); John Bidwell (Printed Books and Bindings); Margaret Holben

REArm 32 (2010) 229-296.

D'après le colophon, cet Évangile a été copié et illustré en 1411 par Cerun à Ostan, ville située sur la rive sud du lac de Van, sous la protection des églises de la Sainte-Mère-de-Dieu et de Saint-Étienne-Protomartyr: *«Ainsi donc ce saint évangile a été écrit dans la ville d'Ostan, sous la protection de la Sainte-Mère-de-Dieu et de Saint-Étienne-Protomartyr sous le catholicossat de Tēr Davit' d'Ałt'amar, en 860 (+ 551 = 1411) selon le calendrier des Arméniens, par la main de l'indigne et multiple pécheur Cerun, scribe et enlumineur insensé et ignorant, moi qui suis tout a fait inapte à l'art de l'écriture et assiégé par le délire de nombreux péchés; cependant selon la capacité dont nous a fait don l'Esprit, ami de l'homme, à force de labeur, je l'ai recopié de mes indignes mains»* (fol. 245r°-245v°).

Scribe et enlumineur, Cerun *całkoł* (XIVe-XVe s.) est le fils de Step'anos et de T'ač̌xat'un. Il a vécu et travaillé au Vaspurakan, tout particulièrement dans les scriptoria d'Ostan et de Van. Il fut l'élève de Kirakos *krōnawor*. Il a appris l'art de l'écriture avec Yovannēs *krōnawo*r et l'art de l'enluminure avec Gēorg *vardapet*. Il s'agit de Gēorg *vardapet*, nommé aussi Gēorg *erēc'*, Gēorg Erznkac'i (XIVe-XVe s., mort en 1416)[3], qui est mentionné également dans le colophon de Cerun *całkoł* dans notre manuscrit[4].

Ce dernier est nommé pour la première fois par le scribe et enlumineur Zak'aria Ałt'amarc'i (fils de Mkrtič' *k'ahanay* et de T'ankxat'un) en 1371 à Ałt'amar (Mat. 4687). Il est souvent cité dans les colophons de ses élèves et particulièrement dans les colophons de T'umay *k'ahanay* (fils de Murat et de Nazmēlik')[5], qui fut son élève et son fils spirituel.

Pour la liste complète des manuscrits de Cerun voir Tableau II *(Liste des manuscrits attribués à Cerun całkoł).*

Ellis, Patricia Reyes, Maria Fredericks, Frank Trujillo, Eliza Spaulding (Thaw Conservation Center); et Inge Dupont, Vanessa Pintado, Maria Molestina, et Maggie Portis (Reading Room). Nous tenons également à remercier Agnès Ouzounian pour ses conseils, notamment dans les traductions des légendes et la lecture des colophons et Jean-Paul Guepet pour sa relecture attentive.

[3] Gēorg Erznkac'i est le fils d'Ařak'el *k'ahanay* et de Gayanē (arrière-petit-fils de Ařak'el *erēc'* et d'Ustian, petit-fils de Gēorg *k'ahanay* et de Tiratikin). Originaire d'Erznka, il a vécu et exercé au Siwnik' et au Vaspurakan. Il fut l'élève du grand maître Yovannēs Orotnec'i à l'école de Glajor, condisciple de Grigor Tat'ewac'i et de Yovhannēs Mecop'ec'i. Il a été responsable d'Awag vank' et le maître de Cerun *całkoł,* Yakob Ɩrimec'i, Aristakēs, Awetik', Grigor Erznkac'i etc. (voir Leyloyan-Yekmalyan 2009, p. 173-174).

[4] Voir *VIII. Colophons*, fol. 246v° et la traduction p. 263-264.

[5] Sur T'umay *k'ahanay* voir Leyloyan-Yekmalyan 2009, p. 204.

II. Description du manuscrit

Le manuscrit est un tétraévangile écrit sur papier à l'encre noire, en écriture *bolorgir* sur deux colonnes de vingt-trois lignes. Il mesure 24,4 × 18,3 centimètres et il a 6 centimètres d'épaisseur. D'après les colophons, le livre a d'abord été relié par le prêtre Mkrtič', puis relié de nouveau par Atom à une date indéterminée dans une reliure arménienne traditionnelle en cuir, que nous décrirons ci-dessous en détail. Le texte est précédé par les miniatures du cycle évangélique sur dix pages, la lettre d'Eusèbe sur deux pages en vis à vis, et dix tables de canons illustrées sur huit pages[6]. Il y a aussi quatre portraits des évangélistes, chacun placé au début de son propre évangile, comme de coutume, et chacun suivi de sa page de titre. Le texte est embelli de nombreuses miniatures marginales, ainsi que de lettres enluminées. Les miniatures marginales comportent des ânes, des oiseaux réels ou fantastiques à tête humaine, ainsi qu'une variété d'animaux à sabots et des animaux fantastiques hybrides, des palmettes, des arbres et des fleurs, des croix, des temples stylisés, de multiples dessins géométriques, et même des têtes humaines avec un arbre poussant dessus (fig. 34-40). La majorité des enluminures marginales sont peintes avec un lavis magenta, accentué de pigments bleus ou jaunes et cerclé d'encre noire. Elles sont beaucoup moins colorées que les miniatures en pleine page.

Le papier, sans filigrane, a été apprêté vraisemblablement avec une sorte d'amidon. Des traînées visibles sur plusieurs feuillets laissent supposer que ceux-ci n'ont pas été trempés dans un bain d'amidon et que cet apprêt sur le papier a été plutôt fait avec une brosse (cela est apparent sur le folio 1v°). Le papier a été lissé par la femme de Cerun, comme il le mentionne dans son colophon: *«Vous qui goûtez à ce jardin divin et à cette table abondante, vous qui tenez [en mains] ce (livre) pour le regarder ou pour le lire, souvenez-vous dans vos prières de l'acquéreur mentionné plus haut, Yohannēs krōnawor, de ses parents, de son maître Astuacatur*

[6] Un Évangile de l'école de Vaspurakan commence généralement par une section préliminaire qui représente la vie du Christ. Dans l'Évangile décrit ci-dessous, les enluminures ont été peintes sur le recto et le verso de chaque feuillet. Cela est courant dans les manuscrits de la région du Vaspurakan ou d'Arc'ax et d'Outik. Dans les autres écoles, les artistes n'ont pas l'habitude d'utiliser le recto et le verso des feuillets pour les miniatures — on trouve normalement deux pages peintes en vis-a-vis, puis deux pages blanches, puis deux pages peintes qui se font face. Par exemple, si les feuillets 2v°-3r° sont enluminés, les feuillets suivants 3v°-4r° seront vierges, et seront suivis par les feuillets 4v°-5r° qui seront enluminés, etc.

krōnawor, de ses frères Yovannēs et Kirakos (…). [Souvenez-vous] aussi de l'indigne scribe Cerun, de ses parents Step'annos et T'ačxat'un, de sa femme qui a travaillé pour lisser le papier, de nos maîtres Kirakos krōnawor et Gēorg vardapet, de mes sœurs Mēlēk' et Hērik' et de tous mes autres proches par le sang, vivants ou décédés dans le Christ» (fol. 245v°-246r°)[7].

Ce papier lisse et poli est utilisé presque dans tout le livre. Les réglures ont été faites en perçant des trous sur les bords des feuillets et en tirant ensuite un trait d'une piqûre à l'autre avec une sorte de stylet ou de pointe, formant ainsi deux colonnes de réglures horizontales marquées en relief dans le papier. Des réglures verticales ont été faites aussi de la même façon afin de délimiter les deux colonnes. Sautel no. 10D2 illustre un type de réglure très proche de celui de notre manuscrit[8]. Les bords du papier sont souvent usés, abîmés ou réparés, mais les piqûres sont encore visibles sur quelques feuillets. Le texte est écrit sous les réglures, ce qui est normal avec l'écriture *bolorgir,* plutôt que sur les réglures.

Les pages du manuscrit comportent de nombreux bouts de ficelles et des petits carrés de papier découpé. On suppose qu'ils servaient de repères pour aider le lecteur à trouver plus facilement des passages ou des sections fréquemment consultés. Dans les manuscrits arméniens les repères de pages consistent soit en une ficelle qui dépasse, enfilée dans un petit trou à quelques centimètres du bord du feuillet, soit en de petits carrés de tissu ou de papier découpés, décorés ou peints et collés au bord du feuillet. Les feuillets où passent les ficelles sont quelquefois renforcés avec des fragments de tissu ou de papier. On notera que les repères de papier ne dépassent pas du feuillet. Dans ce manuscrit, le début de chaque Évangile est marqué avec une ficelle enfilée à gauche du portrait de l'évangéliste. Les ficelles dépassent du feuillet, permettant ainsi de trouver facilement chaque Évangile. Il y a en plus une ficelle à la fin de l'Évangile de saint Jean. Ailleurs dans le manuscrit, on trouve des repères de papier coloré et poli, collés au bord du feuillet, probablement pour marquer certains passages dans le texte.

[7] Une partie du colophon est abîmée au bas du folio 245v°, mais il est possible de reconstituer ce qui manque.

[8] Sautel 1995, p. 42. Dans le manuscrit de Cerun, les réglures horizontales dépassent irrégulièrement au-delà de la 5[è] réglure verticale, qui se trouve le plus près de la gouttière. Dans Sautel n° 10D2, les réglures horizontales ne dépassent pas au-delà de la 4[è] ligne verticale.

Les pages de garde en parchemin proviennent d'un ménologe, écrites en géorgien (écriture *nusxuri*, minuscule utilisée couramment pour les textes religieux du XIe au XIXe siècle) et pourraient dater du XIe au XIIIe siècle[9]. Ces bifeuillets se trouvent au début et à la fin du manuscrit.

Le livre comporte au total vingt-deux cahiers. Le premier cahier se compose de douze feuillets de miniatures du cycle évangélique et de tables des canons qui recouvrent la page entière. Les feuillets ne sont pas numérotés. Le papier du premier feuillet de ce premier cahier est très fibreux, granuleux, semblable au papier utilisé pour les réparations du fond des cahiers. Le deuxième feuillet est vierge. Le reste du papier du premier cahier (onze feuillets) est lisse et poli, tout comme celui qui a été utilisé dans l'ensemble du manuscrit. Les vingt cahiers suivants sont numérotés de «Ա» à «Ի», c'est-à-dire de 1 à 20 en utilisant le système arménien normal de numérotation[10]. Un cahier final non-numéroté de quatre feuillets se trouve à la fin du manuscrit. Les cahiers numérotés contiennent tous douze feuillets par cahier, sauf le cahier numéro 20, qui n'en a que six, et le tout dernier cahier non-numéroté, qui en a quatre. Le manuscrit ayant subi plusieurs restaurations et ayant été relié de nouveau, on ne peut pas être absolument certain que la composition actuelle corresponde à celle qui existait à l'origine[11]. Le manuscrit n'a pas été folioté, mais d'après nos calculs, il devrait y avoir 250 folios[12]. Cela n'inclut pas les pages de garde en parchemin décrites précédemment, mais toutes les feuilles blanches et les feuillets remplacés.

9 Nous tenons à remercier Dr. Pavel Čʽobanyan (chercheur principal à l'Institut des Études orientales de l'Académie des Sciences de la République d'Arménie), d'avoir identifié le texte et de nous avoir donné l'information paléographique. Nous remercions également Dr. Raisa Amirbekyan qui nous a mises en contact avec Dr. Čʽobanyan.

10 Pour une description du système normal arménien de numérotation, comparé avec le système alphabétique qui semble avoir été utilisé uniquement dans certains manuscrits ciliciens, voir: MERIAN 1992; p. 61-72.

11 Il est cependant sûr qu'il manque au moins un bifeuillet complet des enluminures du premier cahier (voir *VII. Bifeuillet manquant*).

12 Dans le catalogue de SOTHEBY'S 1996, le manuscrit est décrit comme ayant 249 feuillets, le premier feuillet vierge en papier granuleux n'ayant pas été compté (nous l'avons rajouté dans le compte). Ce feuillet, qui en remplace un autre, semble être rattaché au dernier feuillet du premier cahier. Cependant, pour plus de clarté, nous avons conservé la même numérotation que Sotheby's pour décrire les enluminures et les colophons.

III. Description de la reliure

La reliure actuelle décorée à froid est une reliure traditionnelle arménienne, tant par sa structure que par sa décoration[13]. Le premier relieur du manuscrit se nommait Mkrtič' *k'ahanay*[14]. Le manuscrit a été complètement réparé et sa reliure complètement refaite à la manière traditionnelle arménienne, et quelques enluminures ont été très récemment restaurées[15]. Un colophon de deux pages et demie (fol. 247r°-248r°), écrit plus tard, nous informe que l'Évangile a été relié de nouveau par Atom, mais malheureusement la date de la nouvelle reliure n'est pas indiquée. Le manuscrit devait être dans un état déplorable quand il a été donné au relieur, vu le grand nombre de réparations qu'il a subies. La plupart de celles-ci ont été faites avec un papier épais et fibreux, différent du papier d'origine utilisé pour le texte et pour les illustrations, et sont donc très évidentes. Là où il y avait des lacunes, les feuillets ont été réparés avec un morceau de ce papier fibreux, et le texte manquant a été récrit pour rétablir la continuité. L'écriture de ce texte remplacé est semblable à celle du colophon écrit par Atom. Celui-ci est donc sans doute l'artisan qui a effectué les réparations dans le fond des cahiers et sur les bords de nombreux feuillets. Le travail a été fait très méticuleusement, et nous supposons que le manuscrit devait être considéré comme très important pour qu'on lui consacrât autant de soins. L'un des relieurs a visiblement coupé le bord des feuillets. Cela est évident sur la tranche de gouttière des tables des canons: les illustrations dans les marges (généralement des arbres) sont amplement entaillées.

Les plis des cahiers sont préparés avec quatre entailles en forme de V (entailles grecques ou «grecquages»), espacées à intervalles équidistants. Ce dispositif facilite le passage du fil et de l'aiguille lors de la couture. L'utilisation des entailles en forme de V est typique de la couture des reliures arméniennes et grecques. Les cahiers étaient cousus sur quatre doubles supports formés de ficelles pliées en deux et attachées aux plats en les enfilant dans les trous percés dans les ais en bois et alignés[16]. La couture sur nerfs est inhabituelle au Proche-Orient, mais elle est typique

[13] Voir Merian 1993; Merian, Matthews, Orna 1994, p. 124-134 et Merian 2008.

[14] Voir *VIII. Colophons*, fol. 246v°, p. 263 s.

[15] Pour des détails supplémentaires au sujet de la restauration, voir *infra V. Restauration récente*.

[16] Pour de plus amples détails sur la technique d'attache des ficelles aux ais, voir Merian 1993, p. 43-51, ou Merian, Mathews, Orna 1994, p. 131-132 ainsi que les figures 90a-90b; ou Merian 2008, p. 96.

de la tradition arménienne ainsi que de la reliure en Europe occidentale[17]. Les entailles en V permettent aussi au fil de couture et aux nerfs de se loger dans le dos du volume. Ainsi, ils ne seront pas visibles sur le dos de la reliure. En revanche, on peut discerner le passage des ficelles sous le tissu de la doublure à l'intérieur des plats.

Les plats consistent en planchettes de bois très fines, environ 3-4 mm. d'épaisseur. Ils mesurent 24,1 × 18,3 cm. Le texte dépasse un tout petit peu au-delà des plats. Cela est peut-être causé par une légère distorsion. Il n'y a pas de chasses[18]. Le plat supérieur est très légèrement voilé. Le bois, dont le grain est horizontal (typique des reliures arméniennes) est recouvert de cuir de veau, de couleur marron, estampé à froid[19]: sur le plat supérieur, il y a une croix sur piédestal composée d'un entrelac guilloché, et sur le centre du plat inférieur se trouve un rectangle composé des mêmes fers (fig. 1). C'est un motif décoratif fréquent sur les Évangiles arméniens. Une bordure formée d'un motif de vigne entrelacée, peut-être estampée avec une roulette, encadre le rectangle du plat inférieur (fig. 2). Le fer utilisé pour cette bordure n'est pas d'un motif traditionnel arménien et peut avoir été importé.

Le dos est estampé avec des lignes verticales parallèles et il n'y a pas de nerfs visibles. C'est caractéristique des reliures arméniennes. Un rabat en cuir typiquement arménien et décoré à froid, recouvre seulement la tranche de gouttière et est collé sur le plat inférieur (fig. 3)[20]. Le relieur a sans doute surchauffé ses fers pour estamper sa reliure, car il a brûlé plusieurs trous en estampant le cuir du rabat. L'intérieur des plats supérieur et inférieur, ainsi que l'intérieur du rabat de cuir, sont doublés d'une brocade brillante verte, sans doute de la soie. Des motifs en forme de losanges et de zig-zags sont tissés dans la brocade.

[17] MERIAN 1992, p. 61-72.

[18] En reliure conventionnelle après le quinzième siècle en Europe, les plats dépassent de quelques millimètres le tour du volume (voir SZIRMAI 1999, p. 218). Ce sont «les chasses», en tête, en queue et en gouttière. En général, les reliures des manuscrits arméniens n'ont pas de chasses car les plats sont de la même dimension que le volume. Dans le cas de notre manuscrit, le volume est un tout petit peu plus grand que les plats. C'est probablement dû à une légère déformation ou au fait d'avoir été relié à nouveau.

[19] Estampage sans dorure. BARAS, IRIGOIN, VEZIN 1981, p. 16, explique: «L'estampage *à froid*, contrairement à ce que son nom laisse croire, se fait *à chaud*, mais l'empreinte est juste marquée ou légèrement brunie au lieu d'être dorée.» En anglais, cela s'appelle «blind tooling»; en italien, «impressione a secco».

[20] Le rabat des reliures arméniennes est uniquement formé par un morceau de cuir et doublé par un morceau de tissu. Il n'y a pas de renforcement interne en cartonnage (ou en bois) comme dans les reliures islamiques.

Il y avait à l'origine trois lanières de cuir enfilées dans des trous percés dans le plat inférieur; seule celle du milieu est intacte. Il reste cependant des fragments de la lanière du haut et de celle du bas, que l'on peut voir à l'intérieur du plat inférieur. Le plat supérieur avait trois chevillettes en bois correspondant à l'emplacement des lanières de cuir qui venaient s'y fixer lorsque le livre était fermé. Seule la cheville du centre est intacte.

Treize petits clous à tête arrondie dépassent sur le plat supérieur. Ils servaient à l'origine à tenir en place des décorations en métal, telles que des coins et des petites croix. On peut encore déceler des empreintes et le pourtour de ces pièces de métal qui nous suggèrent de façon très nette en quoi consistait la décoration des plats. Toutes ces pièces manquent maintenant. On voit aussi d'autres petits trous sur le plat supérieur, répartis d'une façon irrégulière. Des petits objets décoratifs ou votifs qui ont disparu y étaient sans doute cloués. Les tranchefiles sont en soie rouge, blanche et noire, et sont brodées à chevrons de la manière arménienne traditionnelle, dépassant les tranches[21]. Elles sont en excellent état. Les trois tranches du texte (tête, gouttière et queue) ont été peintes avec un pigment rouge qui a presque complètement noirci maintenant. Il n'en subsiste que quelques traces. Cependant un espace en ovale mesurant environ 3,5 cm n'a pas été coloré et reste visible sur la tranche de tête et sur celle de queue. Un espace de cette forme ovale est inhabituel. Sur la plupart des manuscrits arméniens, l'espace non-coloré est beaucoup plus étroit et va presque jusqu'au dos, formant une zone en forme de fer à cheval qui suit le galbe des tranchefiles et de la coiffe[22]. Cette zone claire les fait ressortir et était sans doute laissée ainsi pour éviter de salir les tranchefiles quand les tranches étaient peintes.

IV. État actuel du manuscrit

Le manuscrit est intact et en très bon état. Nous savons grâce au colophon écrit par Atom qu'il a relié le manuscrit à nouveau, mais nous ne savons pas quand. La plupart des morceaux de papier qui servent à réparer le manuscrit se trouvent au fond des cahiers et en queue, laissant

[21] Pour une description détaillée des tranchefiles arméniennes, voir Bibliothèque nationale 1989, p. 76-79; Greenfield, Hille 1986, p. 57-64; Merian 1993, p. 53-57 et Hille, Merian, à paraître.

[22] Pour une description plus complète au sujet des tranches peintes des manuscrits arméniens, voir Merian 1993, p. 64-67; Merian, Matthews, Orna 1994, p. 133 et Merian 2008, p. 101, fig. 58, pl. XIII.

supposer que le manuscrit a dû être sérieusement endommagé par l'humidité ou même aurait pu être mouillé. On remarque des taches d'eau sur plusieurs feuillets. Même si Atom ne nous avait pas laissé de colophon indiquant qu'il avait relié le volume à nouveau, il est clair que le manuscrit a subi des réparations sérieuses et que la reliure a été complètement refaite. En effet, des réparations telles que celles que nous trouvons au fond des cahiers ne pourraient pas être entreprises sans démonter complètement le volume. Ailleurs dans le manuscrit, et surtout au cours du texte, nous observons de nombreuses réparations utilisant des morceaux de papier granuleux, mais on trouve aussi quelques réparations faites avec un papier blanc et lisse. Il se pourrait que les réparations aient été faites par deux personnes différentes, mais il se pourrait aussi qu'elles aient été faites par la même personne utilisant deux papiers différents. On notera qu'il n'y a aucun filigrane visible dans le papier d'origine, ni dans le papier granuleux, ni dans le papier lisse.

V. Restauration récente

Le manuscrit a été restauré récemment, mais il semble que cette restauration se limite aux enluminures. Toutes les enluminures du manuscrit ont été photographiées en couleur par Sotheby's avant la vente de juin 1996. La série complète des photographies a été soumise à Sylvie Merian pour qu'elle puisse les examiner. Ces photos ont été extrêmement utiles à nos recherches[23]. En les comparant avec le manuscrit lui-même (initialement examiné par Merian en novembre 1998), il était clair que les illustrations avaient subi une restauration entre 1996 et 1998. Ce travail a été fait d'une manière très soignée et très professionnelle. Sans les photos préalables, il eût été très difficile de détecter les restaurations. Nous ne les énumérerons pas au complet mais décrirons ci-dessous les plus importantes.

Dans les photos, nous voyons clairement les nombreuses réparations du premier cahier d'enluminures, probablement faites par Atom dans le fond des feuillets et ailleurs avec ce papier granuleux et fibreux mentionné précédemment. Celui-ci est d'une teinte plus pâle que celle du papier d'origine telle qu'elle apparaît maintenant. Mais dans presque tout le cahier, le restaurateur a teinté le papier des réparations pour qu'il soit

[23] Nous tenons à remercier Conway Library, Courtauld Institute of Art (Londres) pour la permission de reproduire ces images dans notre article (fig. 4, 5a, 6a, 7a, 8a, 9, 10, 11a, 12a, 13-32 et 33a). Pour les images des miniatures après la dernière restauration, nous avons outiliser les photographies de S. L. Merian.

de la même couleur que l'original. Il a aussi retouché plusieurs endroits au bas des pages enluminées, là où le manuscrit paraissait mouillé. Par exemple, dans les Noces de Cana, au bas du fol. 3v°, il y a un grand morceau vers le fond du feuillet qui cache une partie de la bordure jaune rehaussée d'une ligne noire (fig. 7a et 7b). Le restaurateur a teinté le morceau et a prolongé la bordure jaune et noire. Il a aussi rajouté un peu de pigment rouge au bas de la robe de l'apôtre à l'extrême droite. En bas à droite de la page suivante (fol. 4r°) représentant Pierre marchant sur les eaux, la portion de l'enluminure qui se trouve sous le bateau peint en noir en bas à gauche, était recouverte d'un autre morceau de papier granuleux, mais le restaurateur a repeint l'eau, en harmonisant parfaitement sa couleur et en remplaçant les vagues qui manquaient (fig. 8a et 8b).

On voit également un autre exemple de la restauration sur la partie inférieure du feuillet qui représente Ponce Pilate se lavant les mains et le Christ aux outrages (fol. 5v°). Dans la photo de 1996, l'illustration du Christ en bas à droite est considérablement endommagée dans la zone qui se trouve sous ses mains et sous sa taille — il n'y avait que des morceaux de papier blanc à cet endroit. Au bas de la page, le restaurateur a continué à l'encre les doubles lignes de la bordure originale. Il a aussi ajouté du pigment mauve foncé au bas de la robe du Christ (fig. 11a et 11b). D'autre part les morceaux de papier blanc au fond du feuillet ont été teintés pour être assortis au papier d'origine[24].

On observe que le pigment de nombreuses enluminures a déteint sur les pages qui leur font face, en particulier au bas des pages, ce qui s'explique par le fait que cette partie du manuscrit a sûrement été trempée. Par exemple, la robe rouge portée par le marié sur son trône dans l'illustration des Noces de Cana (fol. 3v°, fig. 7a et 7b) a déteint sur la page suivante illustrant Pierre marchant sur les eaux (fol. 4r°, fig. 8a et 8b). Ce qui semble être une croix blanche ou jaune sur le bateau noir dans cette scène provient en fait de l'accoudoir du trône peint en jaune sur lequel est assis le marié.

[24] En 1999, Patricia Reyes du Thaw Conservation Center, nous a aidées à examiner le manuscrit sous lumière ultraviolette pour déterminer si l'on pouvait observer une fluorescence dans les zones qui avaient été restaurées. Nous n'avons pas remarqué de fluorescence. Cet examen a été répété en 2007 et en 2008, en utilisant un nouvel instrument, avec l'aide de Maria Fredericks et Margaret Holben Ellis, avec des résultats identiques. On a pu voir quelques régions au bas des feuillets vers la fin du manuscrit présentant une fluorescence jaune vif. Cela pourrait indiquer la présence d'un résidu gras ou celle de moisissures anciennes et inactives. Nous tenons à remercier Mesdames Reyes, Fredericks et Ellis pour leur expertise et leur aide.

Bien que la présence de maculage (offset) soit utile et importante pour détecter des pages qui pourraient manquer, comme nous allons le voir, il faut être extrêmement prudent avant de tirer des conclusions fondées sur ces taches. Sur le fol. 2v°, la Nativité et l'Adoration des mages apparaît en haut de la page et l'Annonce aux bergers en bas de la page (fig. 5a et 5b). Nous observons près du fond du feuillet un pigment vert qui semble provenir de la bordure peinte sur la feuille suivante, le fol. 3r° de la Présentation au temple (fig. 6a et 6b). En examinant les photos de 1996 de cette illustration, nous voyons une réparation de papier clair à cet endroit, sans offset provenant de l'illustration contiguë. Cette tache a été ajoutée intentionnellement entre 1996 et 1998. Le restaurateur a aussi teinté le morceau de papier blanc pour qu'il soit de la même couleur que le papier d'origine.

Une transformation plus importante a eu lieu sur le fol. 6r°. La représentation de la Crucifixion inclut la Descente aux enfers au bas de la page. On y voit à l'extrême droite le Christ tenant une croix de sa main gauche et agrippant Adam par le poignet avec sa main droite. Il y a sept autres personnages à gauche d'Adam, engloutis par un énorme dragon en forme de serpent avec la gueule ouverte, qui symbolise l'Enfer[25]. Sous sa forme actuelle, il a un gros nœud près de la tête, et une boucle dans sa queue (fig. 12b et 33b). Cependant, dans la photo de 1996 on voit seulement un morceau de papier blanc et il ne reste qu'une partie du visage d'un huitième personnage (fig. 12a et 33a). Maintenant on peut voir la boucle de la queue du dragon, le visage et le torse complet du huitième personnage. Ces deux éléments ont été rajoutés par le restaurateur et le fond a été teinté pour s'harmoniser avec le reste du papier. La restauration a été faite avec beaucoup de soin, et bien que nous puissions voir que le papier est légèrement froissé à cet endroit, on pourrait facilement ne pas remarquer qu'il s'agit d'un autre morceau de papier. Il nous est impossible aujourd'hui de prouver quelle a été l'iconographie d'origine du dragon serpentant choisie par Cerun pour ce manuscrit, car plusieurs types iconographiques ont été connus au Vaspurakan au XIVe-XVe siècle[26]. Dans l'évangile de Cerun Mat. 8772, fol. 2v°, il est représenté avec un gros noeud près de sa tête et avec deux boucles dans la queue.

Il est certain que le dernier restaurateur a fait des rajouts, tout en respectant les règles iconographiques de l'école de miniature du Vaspurakan.

[25] Sur l'iconographie de cette miniature, voir p. 251-253.

[26] Au sujet du dragon, ainsi que de sa représentation avec le corps noué et disloqué voir LEYLOYAN-YEKMALYAN 2009, p. 107-109.

Mais cette restauration très minutieuse et professionnelle peut nous induire en erreur lors de l'examen du manuscrit. Il est évidemment très important pour les historiens de l'art, et pour tout chercheur examinant des manuscrits originaux, d'observer très attentivement tout détail de réparation du manuscrit, que ce soit de la reliure, du texte ou des illustrations.

VI. Miniatures

Sacrifice d'Abraham, fol. 2r° (fig. 4)

Les deux miniatures du folio 2r° présentent le Sacrifice d'Abraham et l'Annonciation à la Vierge. C'est un regroupement courant dans les manuscrits de Cerun.

Les scènes de l'Ancien Testament, en tant que symboles préfigurant les thèmes du Nouveau Testament, ont été introduites très tôt dans l'art arménien. Dans les évangiles illustrés des Xe-XIe siècles[27], le Sacrifice d'Abraham précède et annonce le cycle évangélique. Selon S. Der Nersessian, il a été supprimé lors de la répartition des enluminures dans le manuscrit, en fonction du texte[28]. Pour des raisons inconnues de nous, les miniaturistes du Vaspurakan du XIVe siècle ont repris la tradition de regrouper les miniatures au début de l'évangile et la scène du Sacrifice d'Abraham a ainsi retrouvé sa place, annonçant le cycle évangélique.

Dans les miniatures du Vaspurakan, ce sujet apparaît pour la première fois dans les œuvres de Simēon Arčišec'i, tout particulièrement dans l'évangile enluminé en 1305 (Mat. 2744)[29]. Les miniaturistes du XIVe-XVe siècle suivent les mêmes traditions iconographiques et ce sujet est représenté dans les manuscrits enluminés du Vaspurakan sans changement notable tout au long des siècles[30].

La composition de notre miniature est relativement simple: on voit à gauche Abraham, à genoux, tenant d'une main Isaac par les cheveux et de l'autre, le couteau qu'il approche de sa gorge. Isaac est aussi représenté à genoux sur un autel, les mains liées[31]. À droite, devant eux, se

[27] Mat. 2374, Jér. 2555, Vienne 697.
[28] Der Nersessian 1973, p. 686.
[29] Voir Hakobyan 1989, fig. 16 et Hakobyan 1984.
[30] Voir Leyloyan-Yekmalyan 2009, p. 92-95, fig. 3-14.
[31] Dans les miniatures de Cerun, de Yovannēs Xizanc'i, T'umay et Daniēl, Isaac apparaît les mains liées, devant lui, tandis que dans le cycle d'Ałt'amar, comme dans les miniatures de Simēon Arčišec'i, Karapet Vanec'i et Zakʿaria Ałt'amarc'i, ses mains sont cachées derrière son corps.

trouve l'arbre avec le bélier. Les légendes qui accompagnent l'image sont: «*Աբրահամ*» (Abraham), «*Իսահակ*» (Isaac), «*Ծառն է սաբեկայ*» (c'est l'arbre de Sabek), «*խոյն*» (le bélier).

La particularité de la représentation du Sacrifice d'Abraham est constituée par le bélier suspendu à l'arbre par ses cornes.

Le Sacrifice d'Abraham qui préfigure la Passion du Christ a un rôle d'image symbole, qui dévoile en Isaac une figure prophétique du Christ et dans son sacrifice l'annonce du don du Fils unique par le Père pour notre rédemption: «*Car Abraham a vu la Croix du Christ dans l'Arbre de Sabek*»[32].

Annonciation, fol. 2r° (fig. 4)

La Vierge prend place à droite. Elle est assise, en train de filer, la tête légèrement tournée vers la gauche, vers l'Archange qui se trouve à gauche de la composition. Le siège sur lequel est assise la Vierge est décoré de différents motifs ornementaux et garni de coussins. Marie est vêtue d'une robe bleue et enveloppée dans un maphorion violet. Les coussins sont vert et rouge. L'Ange est également représenté vêtu en rouge et vert.

Deux légendes sont placées au-dessus des personnages: «*Գաբրիէլ հրեշտակապետն զաւետիսն մատուցանէ կուսին*» (l'Archange Gabriel apporte la bonne nouvelle à la Vierge) et «*Մարիամ*» (Marie).

Nativité, fol. 2v° (fig. 5a et 5b)

La miniature se présente en pleine page. La composition combine plusieurs scènes: la Nativité, l'Annonce aux bergers et l'Adoration des mages. Elle s'organise en trois registres horizontaux. Le registre central regroupe les deux thèmes principaux: la Nativité et l'Adoration des mages. La Vierge est allongée à droite. Un peu plus haut, apparaît la crèche avec l'enfant, qui est représenté emmailloté comme un nouveau-né. Les légendes sont: «*մարիամ*» (Marie), «*յ[իսու]ս ք[րիստո]ս*» (Jésus-Christ), «*անբանից մսուրն*» (la mangeoire des animaux). Il est important de noter que la Vierge et l'Enfant se distinguent des autres personnages de la composition par la présentation chromatique qui est dominée par le bleu. L'Enfant est emmailloté dans des langes bleus et la Vierge est vêtue d'une robe bleue et d'un maphorion violet.

[32] *Զի Աբրահամ ի Ծառն Սաբեկայ ետես զխաչն Քրիստոսի:* (Grigor Tat'ewac'i, Mat. 1292, fol. 15v°, cité dans K'YOSEYAN 1995, p. 9).

Curieusement le bœuf et l'âne ne figurent pas à côté de l'Enfant dans la composition de notre manuscrit. L'ensemble du groupe, constitué de Marie et de l'Enfant, est entouré d'un dessin, qui figure la grotte: «*այրն է*» (c'est la grotte). Joseph, assis à droite, à l'entrée de la grotte: «*յովսէփ*» (Joseph). Il reçoit les trois rois mages avec leurs offrandes[33]. Leurs noms, que nous ont transmis les récits apocryphes, sont mentionnés au dessus: «*Թագաւորքն*» (les rois), «*Մելքոն*» (Melchior), «*Բաղտասար*» (Balthazar), «*Գասպար*» (Gaspar). Les rois représentent les trois âges de la vie, signifiant par là que toutes les générations se prosternent devant l'Enfant Jésus. Dans le coin gauche du registre inférieur on aperçoit leurs trois chevaux: «*երիվարք թ[ա]գ[աւորա]ցն*» (les chevaux des rois). La figuration de ces animaux dans la scène de la Nativité est une tradition assez ancienne. L'usage a été adopté par les peintres du Vaspurakan et figure presque toujours dans les images combinées de la Nativité. Leur dessin est très précis et détaillé. À droite, devant les chevaux, on voit deux bergers: l'un porte sur ses épaules une brebis à l'image du Bon Pasteur et évoque l'idée de l'humanité sauvée, l'autre joue de la flûte et évoque l'idée du chant céleste annonçant la Nouvelle Alliance. Une seule légende est placée au-dessus de ces personnages: «*Հովիւքն են*» (ce sont les bergers).

Le groupe des anges est situé dans le registre horizontal supérieur. Les trois anges sont répartis de part et d'autre de l'étoile qui a guidé les rois. La lumière divine descend d'un bloc jusque sur l'Enfant Jésus. Les légendes sont: «*բազմութի[ւն]ք հրեշտակաց*» (les multitudes d'anges), «*Աստղն է*» (c'est l'Étoile), «*Հրեշ[տակ]*» (ange).

Présentation au Temple, fol. 3r° (fig. 6a et 6b)

La miniature illustre un épisode propre à l'Évangile de Luc, au cours duquel Marie et Joseph portent l'Enfant à Jérusalem pour le consacrer au Seigneur (*Տեառնընդառաջ*) et pour offrir en sacrifice un couple de tourterelles.

Les personnages sont la Vierge «*Մարիամ*» (Marie), l'Enfant Jésus «*յ[իսու]ս ք[րիստո]ս*» (Jésus-Christ), le vieillard Siméon «*Սիմէոն*» (Siméon), Joseph «*Յովսէփ*» (Joseph), et la prophétesse Anne «*Աննա քոյր փանուելի*» (Anne, sœur de Phanouel).

[33] Il convient de noter que, dans l'Évangile Ermitage VP 1010 peint par Cerun, Joseph et les trois chevaux des rois mages sont absents de la composition (ARCHIVES SIRARPIE DER NERSESSIAN, dossier: Leningrad VP 1010). Nous voulons signaler que, dans AGÉMIAN 2003, p. 212, ce dossier est mentionné comme: *Leningrad, Musée de l'Ermitage, VR 1010*.

La scène connaît deux types iconographiques: tantôt Marie présente l'Enfant à Siméon, tantôt l'Enfant est dans les bras du vieillard. Le deuxième type est plus fréquent dans l'école de miniature du Vaspurakan aux XIVe-XVIe siècles.

La composition est divisée en deux parties égales et équilibrées: Marie et Anne sont représentées à gauche, Siméon avec l'Enfant et Joseph présentant l'offrande, à droite. Le vieillard, qui personnifie l'ancienne Loi Juive, tient l'Enfant dans ses deux bras. Jésus fait un geste vers Marie. Celle-ci, placée en face, tend aussi les bras en direction de l'Enfant. Derrière elle, nous voyons la prophétesse Anne, un cierge allumé dans la main gauche; son attitude laisserait croire qu'elle veut éclairer la scène. La «lumière» annoncée par le vieillard Siméon est évoquée dans le rite de la bénédiction des cierges «*ճրագալոյց*». Le personnage d'Anne représente aussi symboliquement les prophètes de l'Ancienne Alliance. Dans les exemples classiques, on la montre sous les traits d'une femme âgée, portant tunique et voile, elle tient dans la main gauche les Tables de la Loi. Contrairement au texte de l'Évangile, les peintres du Vaspurakan la figurent sous les traits d'une jeune femme.

Le fond architectural de la scène représente le Temple de Jérusalem: au-dessus des personnages s'esquissent les trois arcs qui décrivent l'espace intérieur du sanctuaire. Le fond de l'intérieur est neutre, sans aucun détail architectural ou iconographique. Il comporte seulement des légendes. Au-dessus des personnages se trouve l'inscription principale: «*քառասնաւրեայ ի տաճարն[…]*» (au Temple après quarante jours).

Plus haut on aperçoit le contour extérieur du temple, avec trois édicules à toit pointu, qui se dessinent sur le fond neutre.

La Vierge, toujours vêtue d'une robe bleue et d'un maphorion violet, est le seul personnage de cette scène qui figure dans cette gamme chromatique, car l'enfant Jésus dans les bras du vieillard Siméon est revêtu d'une tunique rouge par-dessus sa robe bleue. Il faut y voir une interprétation symbolique. En effet, dans les autres miniatures de notre manuscrit qui suivent le Baptême, Jésus sera représenté dans la gamme chromatique des bleus et des violets comme la Vierge Marie. Les mêmes nuances de violet et de bleu apparaissent aussi dans de menus détails. Elles contribuent surtout à équilibrer les coloris typiques du Vaspurakan, généralement dominés par des rouges, des jaunes et des verts assez vifs.

Dans l'Évangile de Cerun Ermitage VP 1010[34], la Présentation au Temple et le Baptême sont regroupés dans la même composition selon le

[34] ARCHIVES SIRARPIE DER NERSESSIAN, dossier: Leningrad VP 1010.

modèle iconographique proposé par Kirakos Ałbakec'i dans l'Évangile de 1330 (Mat. 2992), ou par Karapet Vanec'i dans l'Évangile de 1421 (Mat. 3716)[35].

Baptême du Christ, fol. 3v° (fig. 7a et 7b)

Le Christ et Jean-Baptiste se tiennent debout, jusqu'aux genoux, dans le fleuve, qui coule librement en bas de la scène. L'eau est représentée d'une façon assez décorative, caractéristique de la région, par des bandes horizontales ondulées: «*Յորդանան գետ*» (le fleuve Jourdain). Jean-Baptiste est revêtu d'une courte tunique rouge et d'un manteau bleu, il pose la main droite sur la tête du Christ: «*Յովաննէս մկրտիչ*» (Jean-Baptiste). À droite, le Christ est vêtu d'un pagne bleu et bénit Jean-Baptiste de la dextre: «*յ[իսու]ս ք[րիստո]ս*» (Jésus-Christ). Jésus paraît plus petit que Jean-Baptiste comme dans l'iconographie ancienne du Christ Emmanuel. En revanche, Jésus est barbu. Sur la tête du Christ, on aperçoit une colombe qui représente le Saint-Esprit: «*Հոգին ս[ուր]բ*» (le Saint-Esprit). Plus haut, dans le coin droit du cadre, la main divine sort d'un segment de ciel: «*Աջն Հայրական*» (la dextre du Père), «*Ամպն*» (la nuée). Une hache est enfoncée dans le tronc de l'arbre qui se dresse derrière Jean-Baptiste: «*տապար արառմին ծառոց կա*» (La cognée est à la racine des arbres). Cette image symbolique — qui illustre le passage de Matthieu (3, 10): «Déjà la cognée est plantée dans la racine des arbres. Tout arbre qui ne produit pas de bons fruits va être coupé et jeté au feu» — est l'unique exemple dans les compositions du Baptême peintes par Cerun.

Noces de Cana, fol. 3v° (fig. 7a et 7b)

Les miniaturistes du Vaspurakan des XIVe-XVe siècles proposent une palette très variée de composition des Noces de Cana. Mais dans tous ces exemples, le marié n'est pas accompagné de son épouse. Il est souvent assis à l'écart, pendant que les convives festoient. Cerun est parmi les artistes qui préfèrent les Noces de Cana à la Cène dans le cycle des miniatures illustrant les miracles de Jésus-Christ.

Dans les modèles iconographiques proposés par Cerun, l'époux est représenté au centre de la composition, de face, assis sur un trône, couronné, une coupe à la main qu'il tend à Jésus: «*Փեսայն է*» (c'est l'époux). Les autres personnages de la composition sont placés à ses côtés. À gauche Jésus, accompagné des quatre apôtres: «*Աշակերտքն*» (les disciples),

[35] Voir Leyloyan-Yekmalyan 2009, fig. 53 et 54.

«*Յ[իսու]ս ք[րիստո]ս*» (Jésus-Christ), à droite deux autres personnages, que la légende inachevée qualifie de disciples: «*Աշակ[երտքն]*». Le premier verse le vin dans les cruches qui sont placées dans une coupe en forme de calice: «*Թակոյ[կ]քն են*» (ce sont les cruches); le second, derrière lui, le goûte. Dans les compositions de Cerun, Marie, la mère de Jésus ne figure pas. En revanche, les six jarres d'eau destinées aux purifications des Juifs, absentes de notre composition, figurent dans les autres miniatures de Cerun, comme dans l'Évangile Mat. 8772[36]. Les apôtres et Jésus sont censés être assis, mais Cerun, comme la plupart des artistes du Vaspurakan du XIVe-XVe siècles, néglige de dessiner les sièges.

L'époux, figuré à plus grande échelle que les autres personnages, domine la composition par sa présentation de face et sa position trônante, mais il n'est pas nimbé comme les autres personnages.

La composition est peinte sur un fond neutre, les seuls détails architecturaux figurent dans la partie supérieure de la composition, imitant d'une manière laconique et simple les arcs sous lesquels nous lisons la légende principale: «*Հարսանիքն է ի կանայ գալիլէացոց*» (ce sont les noces à Cana de Galilée). Ainsi l'artiste montre que la scène se déroule dans un intérieur: une manière courante dans l'enluminure du Vaspurakan des XIVe et XVe siècles.

Multiplication des pains, fol. 4r° (fig. 8a et 8b)

La composition est symétrique: au centre nous voyons le Christ représenté de face, un pain rond dans chaque main. Il domine la composition par sa taille. Il est le seul personnage qui figure dans la gamme chromatique de violet et de bleu. La légende est placée plus haut: «*Յ[իսու]ս ք[րիստո]ս բաշխէ զնկանակն ժողովրդեանն*» (Jésus-Christ distribue le pain à la foule). Les apôtres sont assemblés de part et d'autre du Christ, tenant également des pains ronds dans les mains: à gauche nous lisons «*Աշակերտքն*» (les disciples), à droite l'écriture est inachevée «*Աշակեր[տքն]*». Leur attitude laisse croire qu'ils sont assis autour de la table sur laquelle sont placées les deux coupes en forme de calice contenant d'autres pains à droite et des poissons à gauche. C'est l'attitude de Jésus qui est surprenante, car pour dominer la composition, il est maladroitement représenté sur toute la hauteur de l'image. Exactement la même composition se trouve dans l'Évangile Ermitage VP 1010[37].

[36] Voir Korkhmazian, Drampian, Hakopian 1984, fig. 53 et Hakobyan 1984.

[37] Voir Taylor 1998, fig. 57 et Archives Sirarpie Der Nersessian, dossier: Leningrad VP 1010.

Pierre marchant sur les eaux, fol. 4r° (fig. 8a et 8b)

Dans l'art du Vaspurakan des XIVe-XVe siècles, où le cycle élargi des miracles est intégré dans le cycle évangélique, la miniature représentant Pierre marchant sur les eaux figure souvent avec les autres miracles de Jésus-Christ «sur la nature», en particulier la Multiplication des pains.

La composition est assez simple. Au centre Pierre est dans l'eau jusqu'à la taille, tendant les mains vers Jésus-Christ, qui se trouve à droite de la composition. Une légende accompagne l'image: «*Թերահաւատ ընդէ՞ր երկմտեցեր*» (Homme de peu de foi, pourquoi as-tu douté?).

Jésus-Christ saisit des deux mains la main gauche de Pierre, comme il saisit Adam dans les miniatures de la Descente aux Enfers pour le tirer vers lui, vers la lumière. La légende est: «*Յ[իսու]ս ք[րիստո]ս գնալով ի վերա ծովուն*» (Jésus Christ marchant sur la mer). Au-dessus de Pierre, au centre, on lit: «*Պետրոս ընկղմի*» (Pierre se noie). À gauche se tiennent les apôtres dans la barque. Ils ne sont que quatre dans la miniature de Cerun, qui n'a pas mentionné leurs noms. Au-dessus, sur les voiles, on lit: «*Առագաստն է*» (c'est la voile) et derrière la barque: «*նաւն է*» (c'est la barque). L'eau du lac de Tibériade est représentée de la même façon que l'eau du Jourdain dans la miniature du Baptême, d'une façon assez décorative, caractéristique de la région, par des bandes horizontales ondulées de différentes nuances de bleu. Au-dessus des eaux, nous lisons: «*ծովն է*» (c'est la mer). Cette composition se repète sans changement notable dans les Évangiles Ermitage VP 1010[38] et Mat. 8772[39].

Guérison du paralytique, fol. 4v° (fig. 9)

Dans cette composition, nous distinguons trois groupes. À gauche, le Christ bénissant est assis, entouré des deux apôtres, les quatre autres disciples se tiennent à droite. Conversant entre eux, les apôtres expriment leur étonnement. Ils sont accompagnés de légendes: «*Աշակերտքն*» (les disciples) et «*յ[իսու]ս ք[րիստո]ս*» (Jésus-Christ). Le troisième groupe, situé au niveau supérieur, est composé de deux personnages allongés qui descendent le paralytique vers le Christ. Un simple trait dessine et représente le toit de la maison d'où ils le font descendre, couché dans ses draps. L'Évangile de Matthieu parle de quatre personnages qui descendent le paralytique avec son lit par un trou pratiqué dans le toit. Les mouvements et les gestes des trois groupes sont orientés vers le centre de

[38] ARCHIVES SIRARPIE DER NERSESSIAN, dossier: Leningrad VP 1010.

[39] Voir HAKOBYAN 1984.

la scène, le Christ et le paralytique. De ce dernier, on ne voit que le buste nu, suspendu par des draps qui forment un cadre circulaire. Comme dans les autres miniatures, le personnage du Christ se distingue par sa taille élevée. Les particularités les plus frappantes de l'iconographie de l'image de la Guérison du paralytique, dans les miniatures du Vaspurakan, restent la figuration du toit d'où l'on fait descendre le malade, et la façon dont celui-ci est présenté en buste, retenu par ses draps. Les peintres du Vaspurakan ont réalisé cette composition d'une façon très simple. Il est évident que cette représentation n'est pas dénuée de signification. Elle montre le paralytique dans l'incapacité d'avancer vers le Christ, sans l'aide des porteurs. Les légendes qui accompagnent leur image sont: «*քակեցին զառաստաղ տաճարին և իջուցին մահճաւքն*» (Ils ont détruit le plafond de la salle et l'ont descendu avec son lit) «*անդամնալոյծն է*» (c'est le paralytique). Nous trouvons exactement la même composition dans l'Évangile Ermitage VP 1010[40].

Cette iconographie du paralytique qui apparaît suspendu par des draps, dans une sorte de «médaillon», trouve ses racines au Vaspurakan dans les miniatures de Simēon Arčišec'i[41].

Guérisons de l'aveugle et du possédé, fol. 4v° (fig. 9)

«*Յ[իսու]ս ք[րիստո]ս բժշկէ զդիւահարն և զկոյրն*» (Jésus-Christ guérit le démoniaque et l'aveugle). À gauche, le Christ bénissant est assis, figuré à plus grande échelle que les autres personnages. Il est accompagné des quatre apôtres: «*Աշակերտքն*» (les disciples). Face au Christ, un aveugle, à genoux, les yeux fermés, montre ses yeux avec l'index de la main droite: «*կոյրն է*» (c'est l'aveugle); derrière lui est représenté un démoniaque, à moitié nu, les cheveux hérissés: «*դիւահարն է*» (c'est le démoniaque). On notera que le démoniaque n'est pas représenté par Cerun les pieds et les mains liés comme nous le voyons dans les œuvres de Simēon Arčišec'i (Mat. 2744), Zak'aria Ałt'amarc'i (Mat. 5347), Yovannēs Xizanc'i (Mat. 3717), Ṙstakes et d'autres[42], mais il a adopté plutôt une iconographie proposée par Kirakos Ałbakec'i (Mat. 2929)[43]. L'homme qui accompagne le démoniaque le tient par le bras. Tous deux sont représentés debout, mais ils ont la taille des apôtres assis.

40 ARCHIVES SIRARPIE DER NERSESSIAN, dossier: Leningrad VP 1010.
41 Voir LEYLOYAN-YEKMALYAN 2009, p. 112-114, fig. 72 et 73.
42 Voir LEYLOYAN-YEKMALYAN 2009, fig. 67, 72, 73.
43 *Idem,* fig. 75.

La Cène, fol. 5r° (fig. 10)

La Cène constitue la dernière réunion, l’ultime repas du Christ avec ses apôtres, le moment où s’annoncent la trahison, et également l’institution de l’eucharistie. La légende principale est: «*Յ[իսու]ս ք[րիստո]ս պատարագի ի ս[սուր]բ վերնատունն*» (Jésus-Christ s’offre en sacrifice dans la sainte chambre haute). Dans les miniatures de Cerun, cet important épisode est représenté d’une façon très simple. Les apôtres sont assemblés de part et d’autre du Christ: à gauche nous lisons «*Աշակերտքն*» (les disciples) et «*յուդա առեալ զպատառն*» (Judas ayant pris le morceau), à droite «*Աշակերտքն*» (les disciples). Tous les personnages sont représentés en position assise. Le Christ est placé au centre de la composition, représenté de face, tenant une coupe dans la main gauche et offrant, de la main droite, à Judas, un morceau de pain trempé dans le vin.

Tous les personnages, sauf Judas et Jésus-Christ, sont peints, comme d’habitude, de trois-quart. Dans l’iconographie habituelle, Judas est souvent assis à part au premier plan, en avant des apôtres, ou bien à l’autre extrémité de la table: il tend la main, parfois il se met lui-même le morceau dans la bouche.

Cerun, comme les autres miniaturistes du Vaspurakan, n’a pas séparé Judas, le traître, des autres apôtres, fidèles au Seigneur, mais il a bien distingué l’Iscariote par une iconographie particulière: il est figuré de profil, la bouche ouverte. La représentation de profil caractérise également l’infidèle et permet de le distinguer du chrétien. Dans l’iconographie habituelle de Judas, il y a encore un détail qui le distingue au premier coup d’œil des autres convives, c’est l’absence de nimbe. Dans notre miniature, ainsi que dans plusieurs autres exemples de miniatures arméniennes, l’Iscariote est présenté nimbé, comme les autres apôtres. L’iconographie particulière de notre miniature «exprime», dans la représentation de profil, la défaillance et la trahison de Judas et, dans la représentation du nimbe, l’amour infini de Jésus.

La composition de la Cène est peinte sur un fond neutre, les seuls détails architecturaux se dessinent dans la partie supérieure de la composition comme dans la miniature des Noces de Cana (fig. 7a et 7b), imitant d’une manière simple les arcs, et montrant ainsi que la scène se déroule dans un intérieur.

L’iconographie de cette image se répète dans les Évangiles Ermitage VP 1010[44] et Mat. 8772[45]. La seule variation observable concerne le nombre des apôtres, qui diffère d’un manuscrit à l’autre.

[44] Voir TAYLOR 1998, fig. 58 et ARCHIVES SIRARPIE DER NERSESSIAN, dossier: Leningrad VP 1010.

[45] Voir HAKOBYAN 1982, fig. 18 et HAKOBYAN 1984.

Lavement des pieds, fol. 5r° (fig. 10)

L'Évangile de Jean est le seul où cet épisode soit relaté avant la Cène. En fait, il représente une suprême leçon d'humilité que Jésus donne à ses disciples, avant le dernier repas qui précède la trahison de Judas. Il est également le symbole du Baptême des Apôtres préparant la Cène eucharistique. Dans l'art arménien, ce sujet johannique a souvent la préférence sur la Cène.

Jésus est représenté à gauche, agenouillé devant Pierre, qui est assis sur une chaise, trempant ses pieds dans un «bassin», qui répète curieusement les formes des coupes que nous avons vues dans les miniatures représentant Les Noces de Cana (fig. 7a-7b) et La Cène (fig. 10). Le Christ se distingue par sa taille, comme dans les scènes des miracles, mais c'est Pierre qui domine la composition. Dans la miniature de Cerun, l'Apôtre dirige vers Jésus sa main droite, une interprétation très éloignée des origines, courante au Vaspurakan. Derrière Pierre, le groupe des disciples est représenté par quatre personnages. Plus haut, l'artiste a ajouté les légendes suivantes: «*Յ[իսու]ս ք[րիստո]ս լուանայ զոտս աշակերտացն*» (Jésus-Christ lave les pieds des disciples), «*Պետրոս*» (Pierre) et «*Աշակերտքն*» (les disciples). La présence des arcs nous indique que la scène se déroule dans un intérieur. L'iconographie de cette image se répète exactement dans l'Évangile Ermitage VP 1010[46]. Dans l'Évangile Mat. 8772[47] la seule variation observable, encore une fois, concerne le nombre des apôtres, qui sont représentés tous les douze et regroupés verticalement.

Trahison de Judas, fol. 5v° (fig. 11a et 11b)

Dans la miniature de Cerun, comme dans l'iconographie classique, les épisodes essentiels se regroupent en une seule composition: le Baiser de Judas, l'Arrestation de Jésus et Pierre coupant l'oreille de Malchus.

La composition représente un modèle typique de la région, où les apôtres ne figurent pas. Le nombre des soldats est restreint à cinq: trois de droite et deux de gauche. Les soldats, porteurs de haches, de lances et de flambeaux, sont disposés aux côtés de Jésus et de Judas. Ces derniers occupent le centre de la composition. Judas se tient à gauche, derrière le Christ; il entoure la poitrine de Jésus de ses bras pour lui donner un

[46] Archives Sirarpie Der Nersessian, dossier: Leningrad, VP 1010.
[47] Voir Hakobyan 1982, fig. 19 et Hakobyan 1984.

baiser. Les légendes précisent: «*Յուդայ Համբուրելով մատնես զորդի մարդոյ*» (Judas, c’est en l’embrassant que tu livres le Fils de l’homme), «*յ[իսու]ս ք[րիստո]ս*» (Jésus Christ).

Le traître est présenté de profil. Il est nimbé comme sur la miniature précédente. Les soldats qui se trouvent avec lui aux côtés du Christ sont, eux aussi, représentés de profil: «*զինուորքն*» (les soldats). Les soldats et Malchus portent des chapeaux rouges, pointus, exactement les mêmes que les bergers dans la miniature de la Nativité (fig. 5a-5b), que le serviteur dans «Ponce Pilate se lave les mains», et que le soldat dans «Le Christ aux outrages» (fig. 11a-11b).

Le Christ domine la composition par sa majestueuse prestance. Il est représenté debout, comme les soldats, mais avec les bras ouverts. Ce geste indique la suite de la Trahison de Judas, l’Arrestation de Jésus: le troisième soldat placé derrière Jésus lui a déjà saisi la main gauche. De la main droite, le Sauveur fait un geste de bénédiction qui s’adresse à Pierre et à Malchus, figurant à gauche de la composition. Deux courtes légendes accompagnent ce groupe: «*մաղքոս*» (Malchus) et «*Պետրոս Հատանէ զունկն*» (Pierre coupe l’oreille). Malchus est peint de profil et d’une taille plus petite que Pierre. Sur notre enluminure, Pierre coupe l’oreille gauche de Malchus, tandis que l’Évangile parle de l’oreille droite et c’est aussi de la main gauche que Pierre lui coupe l’oreille. Le miniaturiste, en utilisant des calques pour copier, a sans doute inversé la composition[48]. Ce modèle iconographique se repéte dans les autres manuscrits de Cerun[49].

Ponce Pilate se lave les mains et le Christ aux outrages, fol. 5v° (fig. 11a et 11b)

La composition regroupe deux scènes différentes, traitées avec sobriété. Chacune d’elles ne comporte que deux personnages.

La composition est habituellement divisée en deux épisodes. Le premier présente Pilate souvent couronné, assis sur un siège, en train de se laver les mains. En face de lui, le serviteur verse l’eau d’une cruche sur les mains tendues de son maître. La légende donne la même explication: «*Պիղատոս լուանայ զձեռն*» (Pilate se lave les mains).

La scène suivante montre Jésus, les bras repliés sur le ventre en se tenant le poignet. Le soldat, qui est en face de lui, et qui est armé d’une

[48] Une faute technique très fréquente dans l’art de la miniature.

[49] Voir Hakobyan 1982, fig. 20; Hakobyan 1984 et Archives Sirarpie Der Nersessian, dossier: Leningrad, VP 1010.

hache, tend la main gauche en direction de son visage. Une légende accompagne cette image: «*եհարց դու ես որդին ա[ստուծո]յ*» (il demanda: Es-tu le fils de Dieu?).

Le serviteur de Pilate et le bourreau sont peints de profil, exactement comme les soldats sur les autres miniatures; Pilate et Jésus sont de trois-quart. Comme dans les miniatures précédentes, Jésus se distingue des autres personnages de la composition non seulement par sa taille, mais également par sa présentation chromatique dominée par le bleu et le violet.

Le regroupement de ces deux scènes dans une seule miniature met en valeur l'opposition de la divinité du Christ et sa comparution humiliante devant un juge terrestre, ainsi que l'opposition des deux royaumes, le terrestre avec Pilate et le céleste avec le Christ. Nous trouvons le même regroupement et la même composition dans l'Évangile Ermitage VP 1010[50].

Crucifixion et Descente aux Enfers, fol. 6r° (fig. 12a et 12b, 33a et 33b)

La Crucifixion et la Descente aux Enfers sont regroupées sur la même page comme s'il s'agissait d'une seule composition.

Au centre se dresse la croix du Christ, elle prend plus de la moitié de la hauteur de la page et domine la scène. Sur sa croix nous lisons: «*Սա է թագաւորն հրէից. զոր ինչ գրեցի գրեցի*» *(sic)* (Celui-ci est le roi des juifs; ce que j'ai écrit, je l'ai écrit).

Le Christ, barbu, est vêtu d'un simple pagne, son corps est affaissé, la tête penchée sur l'épaule droite, les yeux fermés, les jambes tournées vers la droite, les pieds cloués par un seul clou. Cette description du Christ, courante dans la miniature du Vaspurakan des XIVe-XVe siècles, correspond à toutes les scènes de Crucifixion peintes par Cerun.

De part et d'autre du crucifié se tiennent deux soldats représentés de profil, en raison de leur rôle «négatif»: l'un porte une lance et l'autre une éponge. Une légende explique au-dessus: «*զկողն խոցէ*» (il perce le côté) «*զքացախն արբուցանէ*» (il [lui] donne à boire du vinaigre). Les deux soldats ont un pied sur le socle de la croix de Jésus-Christ et l'autre pied sur le socle de la croix de chaque larron. Nous voyons les deux larrons en croix, accompagnés des légendes suivantes: «*Աջակողմեանն դեմաս*» (celui de droite, Demas), «*Ձախակողմեանն, կեսդաս*» (celui de gauche, Kesdas).

50 ARCHIVES SIRARPIE DER NERSESSIAN, dossier: Leningrad, VP 1010.

Dans la partie supérieure de la composition, au-dessus du Christ, dans le ciel, apparaissent le soleil et la lune. Dans les miniatures du Vaspurakan, nous voyons souvent deux dessins identiques et c'est seulement les légendes placées à côté qui nous permettent de les distinguer. Dans notre miniature, les dessins des deux luminaires ne sont pas identiques et permettent de distinguer le soleil à droite et la lune à gauche. Les inscriptions précisent: «*Արեգակն խաւարեալ*» (le soleil s'est obscurci) et «*Լուսինն նուաղեալ*» (la lune s'est éclipsée).

La partie inférieure de notre miniature est occupée par la composition de la Descente aux Enfers. C'est la seule miniature de Cerun qui regroupe ces deux images dans une seule composition, car aucun trait ne les sépare et la Descente aux Enfers s'intègre dans la représentation de la Crucifixion. Dans l'Évangile Mat. 8772, la Descente aux Enfers est representée par une miniature en pleine page[51].

Le schéma habituel de la composition est le suivant: Jésus, armé de la croix de la Résurrection, foule aux pieds les portes de l'Enfer, arrachées de leurs gonds, qui, en tombant, écrasent Satan. Puis le Christ plante l'extrémité de sa croix. Il prend Adam par le bras et le ramène à la lumière. La composition est partagée en deux, la lumière et les ténèbres.

Ce sujet est entièrement développé par différents textes apocryphes. Nous connaissons plusieurs variantes iconographiques du thème qu'on peut regrouper en trois types principaux d'après l'attitude du Christ: 1. Jésus marche vers Adam et le saisit par la main; 2. Jésus entraîne Adam; 3. Jésus est au milieu, Adam et Ève sont placés symétriquement de chaque côté. Les œuvres de Cerun montrent une variante très abrégée du premier groupe: Jésus, armé de la croix, marchant sur les portes brisées de l'Enfer, saisit Adam par la main pour l'entraîner avec lui, vers la lumière, hors du gouffre noir infernal. «Qui me suit ne marchera pas dans les ténèbres, mais aura la lumière de la vie» (Jn 8, 12).

Jésus saisit Adam par un seul poignet, selon le schéma courant. Adam apparaît nu. Il a les cheveux blancs et il est barbu. Derrière lui, sur le fond noir, nous retrouvons Ève et six personnages, mais l'artiste n'a pas donné suffisamment de détails pour les identifier d'une façon sûre. On lit les inscriptions suivantes: «*Ադամ է*» (c'est Adam), «*դժոխքն*» (Les Enfers), «*Յ[իսու]ս ք[րիստո]ս էջ ի դժոխս և աւերեաց*» (Jésus Christ est descendu aux Enfers et les a ruinés). L'Enfer y est représenté sous la forme d'un dragon qui entoure ou plutôt engloutit les justes: «*սատանայ է*» (c'est Satan). Le dragon, c'est-à-dire Satan, qui est lié à la terre, au monde

51 HAKOBYAN 1982, fig. 21.

souterrain et au feu et qui figure les Enfers, est en effet une illustration des différents récits apocryphes[52].

Il s'agit là d'une composition typique des miniatures de Vaspurakan des XIVe -XVe siècles.

La Résurrection et les saintes femmes au sépulcre, fol. 6v° (fig. 13)

Au centre de l'image est la tombe vide du Seigneur. Le sépulcre ressemble à un ciborium, très décoratif, avec trois colonnes composées, munies de chapiteaux, sur lesquels reposent trois coupoles: celle du milieu est plus élevée et surmontée d'une croix. La légende placée au-dessus de la composition est «*Յարութի[ւն] տ[եառ]ն մերոյ յ[իսուս]ի ք[րիստոս]ի*» (Résurrection de Notre Seigneur Jésus-Christ).

À droite, nous voyons un ange figuré par un jeune homme vêtu d'une robe blanche et rouge, assis sur la pierre du tombeau: «*Լուսապայծառ Հրեշտակն*» (L'ange resplendissant de lumière). L'ange montre aux myrrhophores le sépulcre vide de Jésus. Notre miniature illustre mot à mot le récit des femmes au tombeau selon Marc: «*Étant entrées dans le tombeau, elles virent un jeune homme assis à droite, vêtu d'une robe blanche, et elles furent saisies de stupeur. Mais il leur dit: Ne vous effrayez pas. C'est Jésus le Nazarénien que vous cherchez, le Crucifié: il est ressuscité, il n'est pas ici. Voici le lieu où on l'avait mis*». (Mc 16, 5-6). Les trois femmes myrrhophores, Marie de Magdala, Marie, mère de Jacques, et Salomé s'approchent par la gauche: «*Եւղաբեր կանայքն*» (Les femmes myrrhophores). Toutes trois sont nimbées et portent dans la main droite des vases d'aromates.

Dans le sépulcre vide, nous lisons: «*Գերեզմանն, վարշա[մակա]պատանն*» (le sépulcre et le suaire). Dans la miniature de Cerun le tombeau est représenté horizontalement. Plus bas nous voyons trois soldats, armés de haches, endormis: «*Պահապանքն որպէս մեռեալ*» (Les gardiens, comme morts). Ils sont peints de profil et portent des chapeaux pointus comme dans les miniatures précédentes. Les soldats sont d'une taille beaucoup plus petite que les autres personnages de la scène.

L'iconographie de Cerun proposée dans cette miniature, mais également dans l'Évangile Ermitage VP 1010[53], est un des modèles répandus au Vaspurakan, de la fin du XIVe au début du XVe siècle. Un autre groupe de miniaturistes contemporains proposent un modèle, réunissant deux

[52] Voir DER NERSESSIAN 1973a, p. 437-455.
[53] ARCHIVES SIRARPIE DER NERSESSIAN, dossier: Leningrad, VP 1010.

sujets: La Résurrection et les saintes femmes au sépulcre et l'Apparition aux myrrhophores, présentées toujours en pleine page[54].

La Lettre d'Eusèbe, fol. 7v°-8r° (fig. 15-16)

La Lettre d'Eusèbe à Carpien occupe les folios 7v°-8r° de notre manuscrit et fait suite aux tables de Canons. Le texte est disposé entre deux fines colonnes et bordé, en haut et en bas, de deux bandes horizontales. Au-dessus de ce cadre qui entoure le texte, est posé un entablement rectangulaire où se déploie un arc, formé de rayons de lumière jaillissant du centre et s'ouvrant en éventails de couleur blanche avec différentes gradations de bleu. L'encadrement de l'arc, qui figure la voûte céleste, forme une corniche rehaussée d'ornements géométriques et, dans les coins supérieurs, d'un motif à trois pétales. Dans la partie supérieure de cette construction de forme architecturale sont posés deux paons affrontés symétriquement. Nous n'avons pas les portraits d'Eusèbe et de Carpien: leur emplacement habituel sous l'arc reste vide. Dans la marge extérieure, à côté de la lettre, la composition est complétée par un arbre aux fruits abondants. La composition des deux pages en vis-à-vis est exactement la même, présentée en miroir.

Tables de Canons, fol. 8v°-12r° (fig. 17-24)

Les tables de Canons sont appelées en arménien *xoran*, premièrement à cause de leur forme, qui rappelle celles des absides architecturales, mais aussi pour leur profond symbolisme, qui réside dans les chiffres, les couleurs et chaque détail de leur composition. Leur signification est dévoilée par de nombreux commentaires médiévaux[55].

Dans notre manuscrit, comme dans de nombreux manuscrits du Vaspurakan de la même période, les dix tables de Canons sont disposées sur huit pages. Elles occupent les folios 8v°-12r°. Nous avons ainsi: fol. 8v°-Canon I (fig. 17), fol. 9r°-Canon II (fig. 18), fol. 9v°-Canon III (fig. 19), fol. 10r°-Canons IV et V (fig. 20), fol. 10v°-Canon VI (fig. 21), fol. 11r°-Canons VI-VIII (fig. 22), fol. 11v°-Canons-IX et X (fig. 23), fol. 12r°-Canon X (fig. 24).

Les quatre types de composition proposés par Cerun sont présentés deux par deux sur les pages en vis-à-vis. La composition générale suit le

[54] Voir LEYLOYAN-YEKMALYAN 2009, p. 144-147, fig. 125, 129-133.
[55] Voir ŁAZARYAN 1995.

même schéma que la Lettre d'Eusèbe: l'entablement rectangulaire repose sur trois colonnes de formes très variées, formant ainsi un *xoran* qui abrite les tables de concordances. Les rectangles sont richement décorés de divers motifs géométriques et végétaux. Dans la partie supérieure, les tables sont toutes surmontées de compositions symétriques d'oiseaux. Dans les marges extérieures figurent des arbres.

Cette variété de composition, obtenue par des combinaisons nouvelles de différents éléments bien connus dans la région, montre une approche beaucoup plus novatrice que les portraits des évangélistes, où l'artiste a tout simplement reproduit les modèles existants. C'est pour cette raison que ces compositions ont servi, par l'intermédiaire de ses élèves, de modèles aux générations suivantes[56].

Les portraits des évangélistes et les pages de titre (fig. 25-32)

Notre manuscrit conserve les portraits des quatre évangélistes et leurs pages de titre: Matthieu, fol. 12v°-13r° (fig. 25-26); Marc, fol. 77v°-78r° (fig. 27-28); Luc, fol. 120v°-121r° (fig. 29-30) et Jean avec Prochore, fol. 190v°-191r° (fig. 31-32). Dans les Tétraévangiles, ils apparaissent comme les portraits d'auteurs, logiquement suivis des pages de titre de chaque évangile respectif. L'iconographie des portraits des évangélistes ne révèle pas de particularités significatives, propres à notre artiste.

Selon les schémas traditionnels, dans l'art du Vaspurakan au XIVe siècle et dans la première moitié du XVe siècle, les évangélistes sont représentés travaillant: en train d'écrire, de méditer ou de dicter. Leur iconographie est très laconique. Tous les quatre sont représentés sous un arc polylobé qui figure un intérieur très austère, garni seulement d'une table de travail et des accessoires du scribe (couteaux, ciseaux, petit vase, encrier) avec les sièges, sur lesquels ils sont assis. Les évangélistes, Matthieu, Marc, Luc et Prochore, le disciple de Jean, sont représentés assis les pieds nus sur les coussins. L'accessoire le plus important est une sorte de pupitre sur lequel est accrochée une feuille. Il est attaché par une corde figurée par un mince trait noir au sommet de l'arc qui encadre leur image. L'évangéliste Matthieu apparaît comme un vieillard à barbe blanche assis, le pupitre sur ses genoux, en train d'écrire sur une feuille la première phrase de son évangile. Luc est peint de la même façon, mais il paraît plutôt d'âge moyen. Le portrait de Marc reprend dans l'ensemble la même composition, mais son pupitre reste suspendu dans l'air, et l'évangéliste apparaît

[56] Sur les transmissions des traditions voir LEYLOYAN-YEKMALYAN 2003-2004.

en train de méditer, la tête appuyée sur la main gauche, une plume dans l'autre main. Il est, suivant le schéma traditionnel, d'âge moyen. Le dernier portrait est celui de l'évangéliste Jean. Il est représenté comme un vieillard à barbe blanche, debout, dictant l'évangile à Prochore. Celui-ci est montré comme les évangélistes, le pupitre sur les genoux, en train d'écrire. Les quatre évangélistes et Prochore sont nimbés. Les portraits sont réalisés dans une gamme chromatique dominée par des rouges, des verts et des jaunes très vifs. Seul Jean est vêtu d'une tunique bleue et d'un manteau violet, comme la vierge Marie ou Jésus-Christ dans les miniatures du cycle évangélique de notre manuscrit. Les légendes qui accompagnent les portraits sont: *Մաթէոս Աւետարանիչ* (l'évangéliste Matthieu), *Մարկոս Աւետարանիչ յ[իսուս]ի ք[րիստոս]ի* (Marc, évangéliste de Jésus-Christ), *Ղուկաս Աւետարանիչ* (l'évangéliste Luc), *Պռոխորոն* (Prochore) et *Յոհաննէս Աւետարանիչ* (l'évangéliste Jean).

Les têtes de chapitre ont la forme d'un rectangle richement paré d'ornements variés et entouré de bordures décorées. En dessous du rectangle, s'ouvre un arc polylobé de diverses formes ou une simple niche rectangulaire. Dans la marge droite, un grand ornement végétal de feuilles entrelacées, regroupées verticalement, est surmonté d'une croix pour les pages de titre de Matthieu, Luc et Marc, et d'un oiseau pour la page de titre de Jean.

Le texte est disposé en dessous de ce cadre, sur le fond neutre du papier. La première lettre de chaque évangile est formée du symbole de l'évangéliste: l'ange pour Matthieu, le lion pour Marc, le bœuf pour Luc et l'aigle pour Jean. Les premiers mots sont ornés de différents motifs polychromes; le reste est écrit à l'encre rouge en *erkat'agir*. L'artiste utilise deux tons différents de rouge. Le symbole de l'évangéliste est repris également sur la partie supérieure du rectangle: ange qui veille sur la composition, lions, taureaux ou aigles affrontés. Parmi les représentations figuratives, il nous semble important de noter celle de deux oiseaux fantastiques à tête humaine, coiffés de couronnes et placés dans le décor floral du rectangle central de la tête de chapitre de Matthieu. Ils prennent place dans ce «jardin» symétriquement des deux côtés de l'arc polylobé. Les couleurs sont toujours les mêmes (rouge, vert, bleu, jaune et violet), que nous avons vues sur les autres miniatures. Dans notre manuscrit, les images des oiseaux et des autres êtres fantastiques sont fréquentes dans les enluminures marginales (fig. 34-40).

Les artistes du Vaspurakan des différents groupes stylistiques du XIVe siècle utilisaient les mêmes modèles iconographiques pour les portraits des évangélistes et leurs pages de titre. Ces schémas voyageaient d'un manuscrit à l'autre sans changement notable.

VII. Bifeuillet manquant

Comme nous en avons discuté précédemment, la décharge de pigment sur un feuillet en regard — offset — doit être envisagée avec prudence, car il existe toujours la possibilité qu'elle soit due à une restauration tardive, comme nous l'avons vu. Cependant, si l'on peut prouver que la décharge est authentique, elle peut révéler l'existence d'enluminures maintenant disparues. C'est ce que nous allons voir maintenant.

Le manuscrit comprend quatre feuillets avec offsets qui ne correspondent pas à ceux qui se trouvent en regard (sur les feuilles opposées). Comme ces décharges sont nettement visibles sur les photographies de 1996 prises avant la restauration, on peut être relativement sûr qu'elles sont authentiques. Elles existent toujours dans le manuscrit. La décharge de pigment sur chacun des feuillets se trouve au bas de la page, près ou dans le fond du cahier; c'est également à cet endroit que la plupart des réparations ont été faites. La décharge de pigment à cet endroit provient sans aucun doute des dégâts d'humidité dont nous avons parlé plus haut. Les quatre feuillets dont il s'agit sont le fol. 4v° (la Guérison du paralytique/les Guérisons de l'aveugle et du possédé); fol. 5r° (la Cène/le Lavement des pieds); fol. 6v° (les saintes femmes au sépulcre); fol. 7r° (page blanche, avec décharge, sans illustration). Nous allons maintenant étudier séparément ces quatre feuillets.

Fol. 4v° (fig. 9)

L'illustration inférieure qui représente les Guérisons de l'aveugle et du possédé comporte des taches rouges entre l'aveugle à genoux et le démoniaque à moitié nu qui se trouve debout; le pigment rouge s'étend également partiellement sur les deux personnages. Le pigment semble avoir fait partie d'une robe rouge, mais ni sa forme ni l'endroit où il se trouve ne correspondent à la manche rouge de Pierre assis qui se trouve sur le feuillet en regard (fol. 5r°).

Fol. 5r° (fig. 10)

L'illustration inférieure de ce feuillet représente la scène du Lavement des pieds. La décharge de pigment la plus visible se trouve à gauche de l'image, près du fond du cahier (à gauche du Christ agenouillé). Elle consiste surtout en un pigment vert sur 7 à 8 cm de haut et en quelques taches rouges en plus. La décharge de pigment est assez pâle vers le haut, mais l'ensemble pourrait représenter un personnage debout vêtu d'une

robe verte à manches rouges. On ne voit pas un tel personnage sur le feuillet en regard qui représente les Guérisons de l'aveugle et du possédé (fol. 4v°). À la place se trouve un personnage vêtu d'une robe rouge courte, tenant le démoniaque par le bras. Il y a aussi, au dessus des genoux de Pierre et derrière lui, un peu de décharge de pigment rouge qui ne correspond pas à la scène en regard représentant le Christ guérissant l'aveugle et le possédé.

Fol. 6v° (fig. 13)

Les saintes femmes au sépulcre nous révèlent du pigment rouge en bas à droite, sous le suaire bleu. La tache a la forme d'une robe rouge placée à l'horizontale et de chaussures rouges (le personnage portant la robe rouge pourrait avoir été assis). On voit également quelques petites taches rouges, ainsi que la robe rouge et verte d'un personnage debout près du fond du cahier. Le feuillet en regard (fol. 7r°) est blanc, donc il est clair qu'il manque un feuillet d'enluminure qui aurait dû se trouver après celui des saintes femmes au sépulcre.

Fol. 7r° (fig. 14)

Nous avons ici une page blanche, avec, au bas de la page, la décharge de pigment de huit personnages assis, divisés en deux groupes de quatre personnages se faisant face et vêtus de robes rouges et vertes alternant avec des robes vertes et rouges. Les quatre personnages le plus près du fond du cahier sont très clairs et sans ambiguïté. Ceux qui se trouvent près de la gouttière (à droite du feuillet), ne sont pas aussi nets que le premier groupe, mais on peut malgré tout reconnaître quatre formes humaines assises. Ces huit personnages assis ne sont pas sur le feuillet en regard représentant les saintes femmes au sépulcre.

On en déduit qu'il manque deux feuillets au manuscrit: l'un se trouvant à l'origine entre les feuillets 4v° et 5r°, et l'autre entre les feuillets 6v° et 7r°. Une étude codicologique du manuscrit révèle que ces deux feuillets étaient conjoints, donc il s'agit d'un bifeuillet (voir *Étude codicologique du premier cahier du manuscrit*, p. 260).

Pour le moment, le centre du cahier se trouve entre les feuillets 5 et 6. Ces deux feuillets sont contigus, et bien que le fond ait été réparé (présentant la possibilité que les feuillets soient devenus conjoints artificiellement lors de la restauration), nous pensons qu'il s'agissait de feuillets contigus

à l'origine, car les images (la Trahison de Judas et Ponce Pilate se lavant les mains, les deux faisant face à la Crucifixion) suivent bien l'ordre chronologique du cycle de la Passion et l'ordre des enluminures qui apparaissent dans d'autres manuscrits de Cerun[57].

C'est en examinant les autres manuscrits des évangiles de Cerun que nous trouvons l'indication de ce qu'auraient pu être les illustrations qui manquent. Le feuillet qui se trouvait sans doute entre les fol. 4v° et 5r° aurait pu avoir comme illustration sur le recto la Résurrection de Lazare, et sur le verso, l'Entrée à Jérusalem. On trouve ces deux scènes dans l'Évangile Mat. 8772 de Cerun, tout de suite après la Guérison du paralytique/les Guérisons de l'aveugle et du possédé, et avant la Cène[58]. Ces deux scènes figurent également dans le manuscrit Ermitage VP 1010[59]. Le feuillet qui manque entre les fol. 6v° et 7r° aurait pu avoir la scène de l'Ascension peinte sur le recto. Le verso aurait sûrement représenté la Pentecôte car les huit personnages assis sont exactement dans la même position que dans les miniatures de la Pentecôte de l'Évangile Ermitage VP 1010[60] ou bien du Lectionnaire BnF 337[61].

Précisons que notre article ne visait pas à une étude de l'ensemble de l'œuvre de Cerun *całkoł*. Cette étude a été l'occasion de faire connaître un manuscrit jusqu'ici inconnu, de compléter nos données concernant ses créateurs et particulièrement le scribe et miniaturiste Cerun.

Toutefois, elle nous a permis de mettre en évidence les particularités propres à sa création: à la fois simple et populaire, liée étroitement aux traditions locales, mais distinguée par son style, la vivacité de ses couleurs et l'élégance de son tracé. L'étude des miniatures nous a révélé une certaine régularité dans les modèles iconographiques proposés par cet artiste.

[57] Voir HAKOBYAN 1982, p. 158; HAKOBYAN 1984 et TAYLOR 1988, p. 211-212.

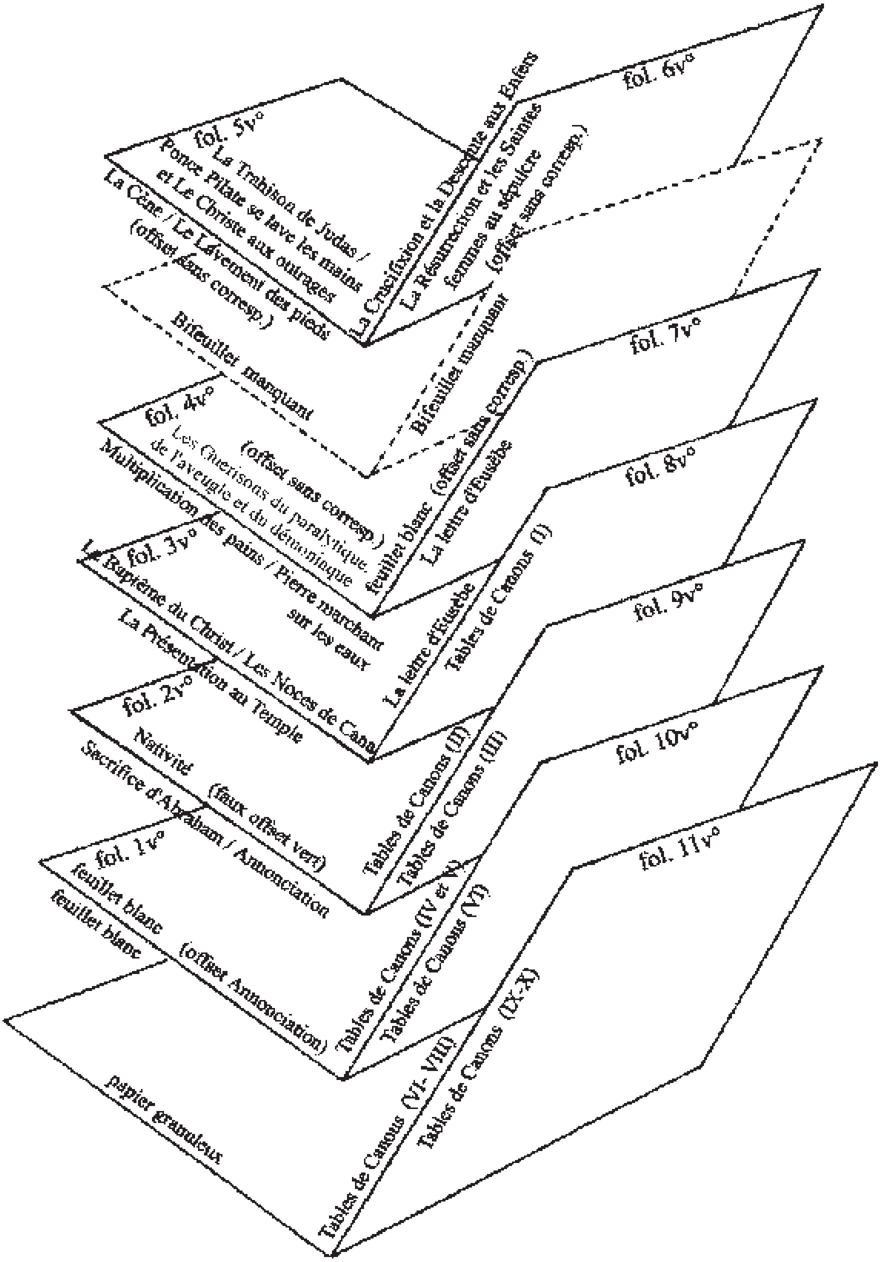
[58] Voir HAKOBYAN 1982, p. 158 et HAKOBYAN 1984.

[59] La Résurrection de Lazare, fol. 8r° et l'Éntrée à Jérusalem, fol. 8v°, voir AGÉMIAN 2003, p. 212 et TAYLOR 1988, p. 211-212.

[60] ARCHIVES SIRARPIE DER NERSESSIAN, dossier: Leningrad VP 1010.

[61] Voir VERNAY-NOURI 2007, fig. 30.

Étude codicologique du premier cahier du manuscrit



VIII. Colophons[62]

fol. 243v°

Փա՛ռք անսկզբանն, և սկիզբն ամենայնի: անեղնէին և գոյացուցչին բնաւից: անվախճան և անսահման էացուցչին սահմանիչ և կատարումն բոլոր էիցս: երիցս միակին. ե[ր]կի և միում ա[ստուա]ծութի[ւն] որ անշարժ գոլով [շար]ժէ՛ զարարածս ///

244r°

ի կեանս և ի փրկութի[ւն]: էից էա՛կն: և կենդանաց կե՛անքն: որ անփոփոխ գոլով միշտ յէութե[ան]: անե՛զր և անվայրափակ. լրումն և բովանդակիչ ամենայնի: որ յամենայնս է՛. և յամենայնէ անհա՛ս է: որպէս ի մասունս և ի բոլորս: և ինքն ո' չ մասն և ո' չ բոլոր: որպէս թէ զմասն և զբոլոր զամենայն ինքն ունելով: և կրէ զամենայն բանիւ զաւրութե[ան] իւրոյ: գերալիր գո[լով] լնու զամենայն:[և ան]հա' ս է յամենայ[նէ] [ո]րպէս բան և ի[մաստո]ւթի[ւն]. և լեզու [տուեալ բոլ]որ էիցս ի բոլորից հանցուք աւրհնութի[ւն] և փառս հաւր և որդոյ և հոգոյն սրբոյ. ա՛յժմ և միշտ և յաւիտեա՛նս յաւիտենից ամէ՛ն:

Իսկ չորից աւետարանչացն խորհուրդ բազմաւրինակ իմն ցուցմամբ տեսանի: զի ոմանք ասեն. թէ չորից աւետարանչացն են: չորք անկիւնք արարածոցս արևե' լք. արևմո' ւտք. հիւսո' ւս, հարա' ւ: պա' րտ էր քարոզել համասփի' ւռ զաւետարանն:

Իսկ ոմանց հաճոյ թուեցաւ ըստ չորից [մշ]տահոս գետոցն [յաւիտ]ենական աղբերէն [յառ]աջ խաղացեալ ///

244v°

առ ի տիեզերաց ոռոգումն. փիս' ոն. գեհ' ոն. տիգրի' ս և եփրատէ' ս: և սոցա գոլով նմանապէս թուով: ուռճացեալք ի կենդանական աղբերէն: ոռոգանել զպասքեալ միտս մարդկային բնութե[ան]ս:

Նոյն աւրինակ ըստ տեսութե[ա]ն[ն] եզեկիելի, քառակերպեան աթոռոյ: Մա' րդ: Առի' ւծ: Ե' զն: Արծի' ւ: զանմարմնոց տ[է]ր տեսանելով բազմեալ ի փառացն աթոռ. իմանալի ցուցմամբ: զխնամս բոլոր բնութե[անս] զակնարկումն: որ ա[ստուածա]պէս և տիրաբար բերմամբ նշանակէ զլինելն. առ ի հողածինս: հոգեղինաց անմահից զմահկանացուս առնել հաղորդս:

62 Dans les colophons, comme dans les légendes des miniatures, nous avons respecté l'orthographe donnée par les scribes. Toutefois dans certains cas nous avons signalé les anomalies utilisant les caractères différents. Nous avons également respecté l'orthographe et le choix des minuscules pour les noms propres.

Եւս և ի գերակատար հանեալ ի փառս: վասն զի փառաց թագաւորն ք[րիստո]ս. փառակիցն հաւր և հոգոյն սրբոյ. զմերս առեալ բնութի[ւն]. ինքեան միացոյց ա[ստուա]ծութե[ա]ն: ուսուցանելով մի որդի դաւանել որ յա[ստուծո]յ հաւրէ. և որ ի մարիամայ ս[ուր]բ կուսէ. անճա՛ռ միու-թ[եամ]բ: զոր աւետարանականն ուսուցան[են] բանք: մինչ ի կ[ա]տարած հաւան[ութեամբ] հաւատահաստա[տ] ///

245r°

կարգաւք ի նոյն յարելով յառաքելաւանդն քարոզութի[ւնն]: որ զա[ստուա]ծախաւսն վարդապետութի[ւն] դրոշմեալ զսակաւս ի բազմացն առ ի հաւատալ. թէ յ[իսու]ս ք[րիստո]ս է՛ որդի ա[ստուծո]յ. ըստ վեհին յոհա՛ննու. հաւատալ. և զկեանսն յաւիտենական ընդունել յանուն նորա: Ուստի տեսեալ զսորա անճառ փրկագործութե[ան] խորհուրդ. առաքինի և սրբասնունդ կրաւ[ն]աւորն յոհաննէս. և [զտ]ացաւ զս[ուր]բ աւետա[րա]նս յիշատակ հոգոյ [իւրո]ց և ծնողաց իւր[ոց] ատոմոյ և նաւնա[ւ]ֆարի. և եղբարց իւրոց յովանիսի և մինասի. և [հարսին իմոյ հապիպին][63]: քուերց իւրոց դուխտարի և գայէանայի. և այլ ամ[ենայն] արեան մերձաւորաց իւրոց ամէն:
Եւ արդ ես յետինս և բազմամեղ սուտանուն ծերուն. հրաման առեալ ի պատուիրանադիր առաքելական բանէն որ ասէ: յոր կոչումն կոչեցար ի նմին կացջիր: և արդ իմ ո՛չ բերելով զայսպիսի վստահութի[ւն]: այլ ունա՛յն յամ[ենայն] բարեաց և թափուր: այլ յուսա՛մ ի մարդասիրու-թի[ւ]ն[ն] ա[ստուծո]յ. զի իմ բազում մեղացն թողութի՛[ւն] արասցէ: [Ա՛ր]դ գրեցաւ ս[ուր]բ աւետարանս ի քաղաքիս ///

245v°

ոստան. ընդ հովանեաւ ս[ուր]բ ա[ստուա]ծածնիս և սրբոյն ստեփաննոսի նախավկային: և ի հայրապետութե[ա]ն աղթամարա տ[է]ր դաւթի. և ի թուին հայոց. պկ: [860 + 551 = 1411] ձեռամբ մեղապարտ և անարժան ծերուն անիմաստ և ախմար (sic) *գրչի և ծաղկաւղի: և անընդունակ գոլով յարուեստ գրչութե[ան]: և բազում մեղաց ցնորիւք պաշարեալ: այլ ըստ կարի մերում զոր պարգևեաց մեզ մարդասէր հոգին բազում աշխատանաւք գրեցի անարժան ձեռաւք իմովք: Ա[րդ որք] ճաշակ[է]ք յաստուածային] բուրաստանէս. և յամենալի սեղանոյ[:] Որք պատահիք սմա տեսութ[եամ]բ կամ ընթերցմամբ. յիշեսջիք յաղաւթս ձեր զյառաջ յիշեցեալ զստացող սորա զյոհաննէս կր[աւնաւոր]. և զծնաւղսն իւր. և զվարպետն իւր*

63 *[հարսին իմոյ հապիպին]* est rajouté par le scribe dans la marge droite.

զա[ստու]ծատուր կր[աւնաւոր]. Հղբեռիքն իւր զյովաննէս և զ[կի]րակոս [Հազարբէկին և կենայցն իւր արղունին][64] զբերսէլ և զկենակիցն իւր զշամխաթուն. և զՀազարշէն, որ բազում են աշխատել ի վ[ե]ր[այ] մ[եր:][65] Ընդ նոսին և զանպիտան գրիչ զծերուն և զծնաւղսն իւր զստ[ե]փաննոս և զթաճխ[ա]թուն և զկենակից[ն] ի[ւր] որ աշխատ[եցաւ ի թու]ղթ կոկե[լն]///[66]

246r°

զվարպետքն մեր զկիրակոս կր[աւնաւ]որն, և զգէո՛րգ վ[ա]րդ[ապետ]ն, և զքորքն (sic) *իմ զմէլէքն և զՀէրիք, և զայլ ամ[ենայն] արեան մերձաւորսն իմ զկենդանիսն և զՀանգուցեալսն ի ք[րի]ս[տոս]: Եւ որք զմեզ յիշէք սրտի մտաւք, և դուք յիշեալ լիջիք յառատ յողորմութե[ան]ն ա[ստուծո]յ: Որ է աւրՀնեալ գովեալ և բարեբանեալ այժմ և միշտ և յաւիտեան՛ս յաւիտենից ամէն: Դարձեալ յիշեսջիր յաղաւթս ձեր զստեփանոս ք[ա]Հ[ան]այն և զեղբարն իւր զմկրտի՛ չն և զկենակիցն իւ՛ ր զաւլմէլիքն, և զիրից քուրն զբաղդադն և զմիւս զսուլտան, զատոմն և զկ[ենակի]ցն զազիզն և զմայրն իւր զվարդոցն, զվարոսն և զխալիմն զթուչուն զմարտիկն և զկ[ենակի]ցն իւր զուսլունն, զլալիկն և զկ[ենակի]ցն իւր զդովլաթն, լի բերանով և ուղիղ սրտիւ ա[ստուա]ծ ողորմի ասացէք առ Հասարակ ամենեցուն և ստացողի ս[ուր]բ աւետարանիս յոՀաննէս կր[աւնաւոր]ին և ծնաւղաց իւրոց ատոմին և նօնօՖարին, և վարպետին իւրոյ ա[ստուա]ծատուր կր[աւնաւոր]ին, և եղբարց իւրոց յովանիսին և մինասայ և Հարսին տիրոՀոյ Հաբիպին զթոռն զբասիլն զյակոբն զՀ[այ]ր[ա]պ[է]տ ///*

246v°

զիրից որդին զբարսե՛ղն զմարտիրոսն զշուշանն և զմաթէն և զիրից կին զՀաբիպն և զբերսէլն և զկենակիցն իւր շամխաթուն և որդոյ ն[ո]ց[ա] Հազարշին զփոխեցեալն առ ք[րիստո]ս: Զկազմող ս[ուր]բ աւետարանիս զմկրտիչ ք[ա]Հ[ան]այն յիշեսջիք ի մաքրափայլ յաղաւթս ձ՛եր և ա[ստուա]ծ զձեզ յիշէ ամէն: և ինձ մեղապա՛րտ գծաւղիս յով[ան]էս սարկաւագիս, ով

[64] *[Հազարբէկին և կենայցն իւր արղունին]* est placé entre deux colonnes du texte.

[65] *զյոՀաննէս կր[աւնաւոր]. և զծնաւղսն իւր. և զվարպետն իւր զա[ստու]ծատուր կր[աւնաւոր]. հղբեռիքն իւր զյովաննէս և զ[կի]րակոս [Հազարբէկին և կենայցն իւր Արղունին] զբերսէլ և զկենակիցն իւր զշամխաթուն. և զՀազարշէն, որ բազում են աշխատել ի վ[ե]ր[այ] մ[եր:]* est écrit avec une encre différente.

[66] Le colophon écrit par Cerun se termine ici, car à partir du fol. 246r° l'écriture change (voir Tableau I, *Etude paléographique des colophons,* 2), mais le scribe suivant nommé Yovannēs *sarkawag* a recopié le texte de Cerun probablement très abimé, puis, il a écrit son propre colophon.

որ զողորմին աւէ տ[է]րն տացէ զիւր խնդրելին, և ք[րիստոս]ի փառք յաւիտեանս ամէն[67]*։*

247r°

[68]*Զվերջին կազմող ս[ուր]բ աւետարանիս. բարէմիտ և ա[ստուա]ծասէր Հաւատարիմ այրս ա[ստուծո]յ ատոմ քանզի արար լաւ բարութե[ան] և ստացաւ զսա՝ ի՝ Հալալ արդեանց և արդար վաստակոց իւրոց ետ զնել զս[ուր]բ աւետարանս յիշատակ բարի Հոգոյ իւրոյ և ծնաւղաց Հօրն աշխանին. և մօրն խանաղին. և զքըւերն Թուրվանդին. և զգայիանին. մարիամին. և զՀոըփսիմին. և զկող[ա]կց[ի]ն զմրութ[ի]ն. և զորդին իւր զմուրատխ[անի]ն. և որք Հանդիպիք սմա՝ կարդալով կամ տեսանելով և կամ օրինակելով յիշեցէք և ա[ստուա]ծ ողորմի ասացէք ատոմին. և ա[ստուա]ծ ձեզ և մեզ ողորմեսցի՛ ի միւս անգամ գ[ալ]ըստ[եան]ն ամէ[ն]։ Դարձ[եա]լ յիշեցէք և ա[ստուա]ծ ողորմի ասացէք. զմրութին . և իւր ծնօղացն. զքոյրն սիմին. և աղութին. և եղբայրցն. նազարին. և ամիրխանին. լի բերանով և ուղիղ մտօք ա[ստուա]ծ ող[ո]րմի աս[ա]ցէք և ա[ստուա]ծ ձեզ ող[ո]րմեսցի ամէ[ն]։ ///*

247v°

Կրկին անգամ յիշեցէք և ա[ստուա]ծ ողորմի ասացէք ատոմին. և ծնօղացն Հաւրն աշխանին. և մօրն խանաղին. և իւր քըւերցն Թուրվանդին. գայիանին.

[67] Le deuxième colophon de Yovannēs *sarkawag,* écrit directement en dessous, sur une colonne de neuf lignes est entièrement effacé. Malgré nos efforts nous n'avons pas pu lire ce texte. Ce colophon, qui se trouve au bas du folio 246v° a visiblement été essuyé, probablement avec de l'eau, pour oblitérer le texte. Il ne reste que quelques mots et quelques caractères qui soient lisibles. Un examen sous lumière ultraviolette ne nous a pas permis de lire le colophon, et on nous a suggéré d'en faire un examen sous lumière infrarouge pour voir si les zones essuyées devenaient visibles. En février 2008, la stagiaire Eliza Spaulding de la Morgan Library (étudiante dans le programme de maîtrise, Conservation Center, Institute of Fine Arts, New York University), sous la direction de Frank Trujillo (Associate Book Conservator, Thaw Conservation Center, Morgan Library & Museum), a pris une série de photographies numériques infrarouges de ce colophon, en utilisant différents filtres Wratten et differents temps de pause. Elle a employé un appareil numérique Fuji IS Pro possédant un senseur pouvant détecter la lumière ultraviolette, visible et infrarouge (de 380nm à 1000nm) et un logiciel Hyper-Utility 3. Les photos ont été modifiées avec Photoshop Elements 2.0. L'éclairage provenait de lampes tungstène-halogène. Les photos les plus nettes ont été faites avec les filtres Peca 87C (775nm et au delà) et 88A (700nm – 1200nm). Malheureusement, cet examen sous infrarouge n'a pas été concluant. Nous tenons à remercier Eliza Spaulding et Frank Trujillo pour leur expertise et le temps qu'ils nous ont consacré.

[68] Changement d'écriture, voir Tableau I, *Étude paléographique des colophons*, 3.

մարիամին. և զՀոըփսիմին. և կ[ո]ղ[ակի]ցն զըմրուԹին. և իւր որդոյն մուրատխանին. և զմեծ մայրն եղիսէն. զՀայրն. և եղբայրն զմուրատն. և զբաղդասարն. յիշ[ե]ց[է].ք և ա[ստուա]ծ ողորմի ասացէ.ք և ա[ստուա]ծն որ առատ է ' ի տուրս բարեաց. ձեզ և մեզ ող[ո]րմեսցի ամէ' ն:
Դ[ար]ձ[եա]լ կրկին անգամ աղաչեմ յիշեցէ.ք և ա[ստուա]ծ ողորմի ասացէ.ք զվերոյ գրեալսն' [զ]ատոմն. և զկ[ո]ղ[ա]կ[ի]ցն զըմրուԹն. և զորդին իւր զմուրատխան. զմեծն և զը' փո.քրն. զկենդանիս և զՀան-գուցեալսն. լի' բերանով. և ա[ստուա]ծ ողորմի ասացէ.ք ամէն:
Վ[ա]ս[ն] որոյ աղաչեմ զձեզ զամ[ենե]ս[եա]ն որ.ք Հանդիպի.ք սմա' յ ստա-նալով. և վայելելով զսայ. յիշեսջի.ք 'ի մա.քրափայլ յաղօԹս ձեր զատոմն. որ ետ զս[ուր]բ աւ[ե]տ[ա]ր[ա]նս 'ի դուռն ս[ուր]բ պետրոսի ///

248r°

առա.քելոյն և արագաՀաս ս[ուր]բ մինասայ. և սոսկալի ս[ուր]բ աւետարա-նին. անջինջ յիշ[ա]տ[ա]կ Հոգոյ իւրոյ. ա[ստուա]ծ զայն .ք[ա]Հ[անա]յն ա[ւր]Հնէ որ լաւ խնամ տանէ 'ի վ[ե]ր[այ] ս[ուր]բ աւետ[ա]ր[ա]նիս. ո' վ գողանայ և կամ գրաւէ և կամ ծախէ պատիժն յուդայի առցէ' ամէն[69]:
Ջվերջին ըստացօղ. ս[ուր]բ աւետարյօնիս [աւետարանիս] զռէս յարուԹի[ւ]նն. որ ետէս ս[ուր]բ աւետարանս գերի. ի ձեռն. անօրինաց ազատեաց . և արար. իւրն յիշատակ և իւր կողակցուն. ոշամբարին որդույն. մէլի.ք զադին: դս[տ]երն շաՀըստանին սանամօրն մարիանին [?]առն իւրո եղօին. որդույն շաՀվալադին. նաև. իւր Հօրն ըռէս սաՀակին և իւր. Հանգուցեալ մօրն մար-գարտին որդոցն մանուկին յակոբին դաւԹին խլղաԹին դս[տ]երցն մավիխա-նեաց փիրօզին. աբրխամին Թոյվախանին յիշեցէ.ք. և ա[ստուա]ծ ողորմի ասացէ.ք և ա[ստուա]ծ ձեզ ողոր[մ]եսցի ամէն: .
Դարձ[եա]լ կրկին անգամ ասացէ.ք ա[ստուա]ծ ողորմի. սաՀակին կնոչն մարգ[ա]րտին. իմ աներ գիրա.քին կնոչն շաՀրըստանին. իմ. եղբարցն. մ[ա]ղդ[ես]ի ամիրխանին. մ[ա]ղդ[ես]ի ղարախանին մ[ա]ղդ[ես]ի սարգ-սին միրա.քին.. ա[ստուա]ծ ողորմի ասացէ.ք. մեր Հին. և նոր ննջեցէլոց[ն] [և] արարիչն ա[ստուա]ծ ձեզ. ողորմեսցի ամէն [:] Արդ ես. ըռէս յարուԹինս զայս վարդափԹիԹ. և. ծաղկաւէտ բուրաստանս. և ս[ուր]բ աւետարանս. տեսի գերի. անկեալ. ի ձեռն. այլասեռից և եդու: իմ Հալալ. վաստակոց. գնեցի զսա. յիշատակ. Հոգւոյ իմոյ ծնողացս. և եղբարձս. և ամ[ենայն]. ազգականաց. և իմ Հին և նոր. ննջեցելոցն.. անջինջ. յիշատակ ամէն ի Թվին ռ ճ ձ դ [1184 + 551 = 1735] ///

[69] Changement d'écriture, voir Tableau I, *Étude paléographique des colophons,* 4.

248v°

[70]Ջվերջի՛ն գրստացող Ս[ուր]Բ. Աւետարանիս յիշեցէք. զտ[է]ր Ատոմն զոր ըստացաւ ՚ի հալալ արդեամն իւր՛ոց և յետ յիշատակ ՚ի ս[ուր]բ. ա[ստուա]ծածնա Ցեկեղեցին ՚ի գիւղն վերին Ախոռիկ ով Քայհ[ա]նայք և Մանկունք յեկեղեցոյ և որչափ որ կարդայք զՍ[ուր]Բ տառս յիշեցէք զվերոյ գրեալ Տեր Ատոմն և իւր կողակից Մարիանին. և իւր որդին զտ[է]ր Արսէն. իւր կող[ա]կից համան . որդի յովսէփն զմարգարէն. գասպարն դստերն մարանին. եղիսին. գօղալին. և զհանգուցեալքն և միւս եղբարքն փախչանին. կողակց[ո]յն խանումին. որդոյ ն[ա]զարին. յօվսեբին. դստերացն մուրվաթին կատարինին. խանզ[ա]տին և միւս եղբօրն մէլքոնին. կողակցոյն դեղծունին. դստերն. թ[ա]զագուլին. բաղտասարին. կողակցոյն ղ[ա]րիպին. դարձեալ յիշեցէք զտ[է]ր ատոմն սիմէն ///

249r°

զհայրն իւր բապիկ. և իւր կողակիցն սիմէն մաղաքիէլն կողակցոյն սառին և որդոցն գրիգորին. սիմոնխին. աւետսին. և ամ[ենայն] արե[ա]ն մերձաւորս նորա յիշեցէք ի մաքրափայլ յաղօթս ձեր և դուք յիշեալ լիջիք առաջ ի քրիստոսի:. ամէն

---

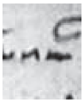
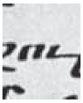
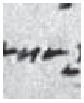
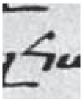
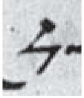
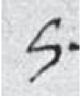
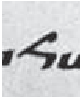
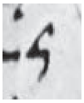
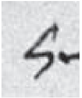
[71]Ջվերջին ըստացօղ ս[ուր]բ Աւետարանիս բարեմիտ և հաւատարիմ տանուտ[է]ր մ[ա]հդ[ես]ի գուլամի[րն] յիշեցէք ՚ի ք[րիստո]ս որ ըստացաւ ի հալալ և արդար վաստակոց իւրոց և եդ յիշատակ ի դուռն ս[ուր]բ ըստեփաննոսին ի գղուկ (sic) գուսնենց որք հանդիպիք և ընդեռնուք յիշեցէք տ[է]ր և ա[ստուա]ծ ող[ո]րմի ասացէք մ[ա]հդ[ե]սի գուլամիրին հօրն մ[ա]հդ[ե]սի մորադին մեծ պապուն աւէդին աննայ հաթունին ըռոսին դստերն մարգ[ա]րտին որդուցն մ[ա]հդ[ե]սի աւէդին ղազարին նազարին յօհանին շայնազարին գուլամիրին թոռն խլղաթին կնոչն նուբարին մոր մարիամուն որդուն մուրադին եղբար[ն] յարութենին քւեր ըռիծ[ժ?]անին մրւաթին էւին որդույն մկըրտիչին դստերն թազագուլին սոսանբարին մարիամուն սառին ղոմաշին որդույն բարսեղին սարգսին նոբարին մարիամուն որդուն աբրահամուն աղամէլիքին դիլբարին և ամ[ենայ]ն ազգականաց հին և նոր ննջեցելոց նոցին. ամէն ///

[70] Changement d'écriture, voir Tableau I, *Étude paléographique des colophons*, 5.
[71] Changement d'écriture, voir Tableau I, *Étude paléographique des colophons*, 6.

249v°

*և կար յիշատակ ս[ուր]բ աւետարանս բարեմիտ և Հաւատարիմ և տանուտ[է]
ր մ[ա]Հ[դե]սի[72] գուլամիրին Հօրն մ[ա]Հդ[ե]սի[73] մուրատին մօրն Հաբէկուն
մեծ պապուն աւէդին աննայ խաթունին կ[ո]ղ[ա]կցո[ւ]ն ըռուսին որդուն
մ[ա]Հդ[ե]սի աւէդին կ[ո]ղ[ա]կցուն մարիամին որդույն խլղաթին կնոչն
նուբարին ռիՀանին յարութենին էթարին մորադի[ն] ղազարին կ[ո]ղ[ա]
կցուն էվին մրվաթին որդուն մկրտիչին դստերն թագագուլին սուսանբարին
Հօրքուրոչ մարգրտին նազուջարին մարիամուն սառին գմ[ա]չին որդուն
բարսեղին դստերն նուբարին.. յօՀանին կնոչն մարիեամուն որդու[ն] աբրա-
Համուն աղաղմէլիքին դստեր դիլբարին շայնազարին ասացէք ա[ստուա]ծ
ողորմի մ[ա]Հ[տե]սի գուլամիր որդուն մ[ա]Հ[տե]սի աւէդին նազարէն
ղազարին որ ըստացաւ ս[ուր]բ աւետարանս անջեջ յիշատակ իւր և իւր Հին
և նոր ն[ն]ջեցելոցն ի գիւղն գուսնենց ի դուռն ս[ուր]բ ստեփաննոսին
թվ[ին] ռ ճ ղ զ [1196 + 551 = 1747]*

TABLEAU I
ÉTUDE PALÉOGRAPHIQUE DES COLOPHONS

	1. fol. 243v°-245v° ***bolorgir*** (1411) **Cerun**	2. fols. 246r°-v° ***bolorgir*** (après 1411) **Yovannēs**	3. fol. 247r°-248r° ***bolorgir*** (XVe s-?) **Atom**	4. fol. 248r° ***notrgir*** (1735) **Rēs Yarut'iwn**	5. fol. 248v°-249r° ***notrgir*** (XVIIIe s.)?	6. fol. 249r° ***notrgir*** (1747)?
ու						
						
Հ						
						

72 *մՀսի*
73 *մՀդսի*

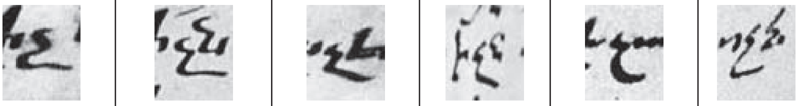
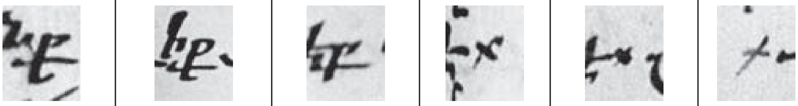
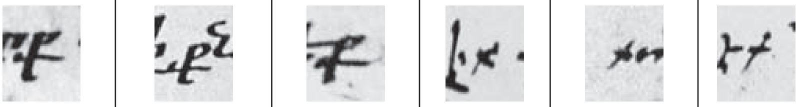
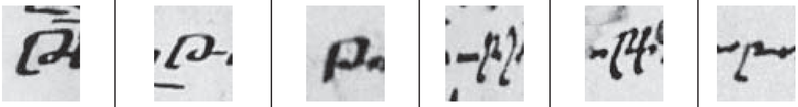
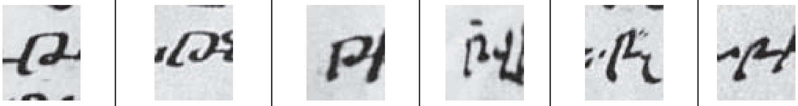
	1. fol. 243v°-245v° ***bolorgir*** (1411) **Cerun**	2. fols. 246r°-v° ***bolorgir*** (après 1411) **Yovannēs**	3. fol. 247r°-248r° ***bolorgir*** (XVe s-?) **Atom**	4. fol. 248r° ***notrgir*** (1735) **Rēs Yarutʾiwn**	5. fol. 248v°-249r° ***notrgir*** (XVIIIe s.)?	6. fol. 249r° ***notrgir*** (1747)?
ջ						
						
ք						
						
ձ						
թ						
						
մն						

TABLEAU II
LISTE DES MANUSCRITS ATTRIBUÉS À CERUN *CAŁKOŁ*[74]

1 N°	2 *COLLECTION*	3 *TYPE et TITRE*	4 *DATE*	5 *LIEU*	6 *SCRIBE*	7 *MINIATURISTE*
1	Mat. 4938	Narek	1390	Ostan	Cerun *całkoł,* T'umay *k'ahanay* (?)	Cerun *całkoł*
2	Mat. 1874	Narek	1391	Van	T'umay *k'ahanay*	Cerun *całkoł*
3	Mat. 8772	Évangile	*1350-59(?) **1391	*Van **Van (?)	* Aristakēs	**Cerun *całkoł*
4	Ermitage VP 1010	Évangile	1395	(?)	Cerun *całkoł* (?)	Cerun *całkoł*
5	Mat. 4670	Čaṙəntir Tōnakan *(Sermonnaire, Homiliaire festif)*	1401	Ostan	Cerun *całkoł*	Cerun *całkoł*
6	**Coll. Part.**	**Évangile**	**1411**	**Ostan**	**Cerun *całkoł***	**Cerun *całkoł***
7	Mat. 4157	Évangile	1412	Ostan	Cerun *całkoł*	Cerun *całkoł*
8	BnF 337	Čašoc' *(Lectionnaire)*	1390-1412	Ostan (?)	Cerun *całkoł*	Cerun *całkoł*
9	Xačʿikyan, 1950, p. 57-58	Évangile	* 1308 ** XIVe s.	*Aspisnka vank' ** (?)	* Łazar	*(?) ** Kirakos *k'ahanay* et Cerun *całkoł*
10	Mat. 1101	Évangile *(fragment)*	XVe s.	(?)	(?)	Cerun *całkoł*

[74] Les manuscrits sont présentés dans un tableau comportant sept colonnes indiquant pour chacun:

1. Son n° d'ordre; 2. La collection où il est conservé ou la source bibliographique le mentionnant; 3. Le type et le titre; 4. La date ou les dates d'exécution (dans ce cas, elles sont signalée par un * pour la première, ** pour la deuxième); 5. Le ou les lieux de production; 6. Le nom du ou des scribes; 7. Le nom du ou des miniaturistes.

Fig. 2
Reliure, plat inférieur

Fig. 1
Reliure, plat supérieur

Fig. 4
Sacrifice d'Abraham et Annonciation, fol. 2r°

Fig. 3
Reliure, rabat en cuir collé sur le plat inférieur

Fig. 5b
Nativité, fol. 2v° (après la restauration)

Fig. 5a
Nativité, fol. 2v° (avant la restauration)

Fig. 6b
Présentation au Temple, fol. 3r° (après la restauration)

Fig. 6a
Présentation au Temple, fol. 3r° (avant la restauration)

Fig. 7b
Baptême du Christ et Noces de Cana, fol. 3v°
(après la restauration)

Fig. 7a
Baptême du Christ et Noces de Cana, fol. 3v°
(avant la restauration)

Fig. 8a
Multiplication des pains et Pierre marchant sur les eaux, fol. 4r°
(avant la restauration)

Fig. 8b
Multiplication des pains et Pierre marchant sur les eaux, fol. 4r°
(après la restauration)

Fig. 9
Guérison du paralytique
et Guérisons de l'aveugle et du possédé 4v°

Fig. 10
La Cène et Le Lavement des pieds, 5r°

Fig. 11b
Trahison de Judas, Ponce Pilate se lave les mains et le Christ aux ouvrages, fol. 5v° (après la restauration)

Fig. 11a
Trahison de Judas, Ponce Pilate se lave les mains et le Christ aux outrages, fol. 5v° (avant la restauration)

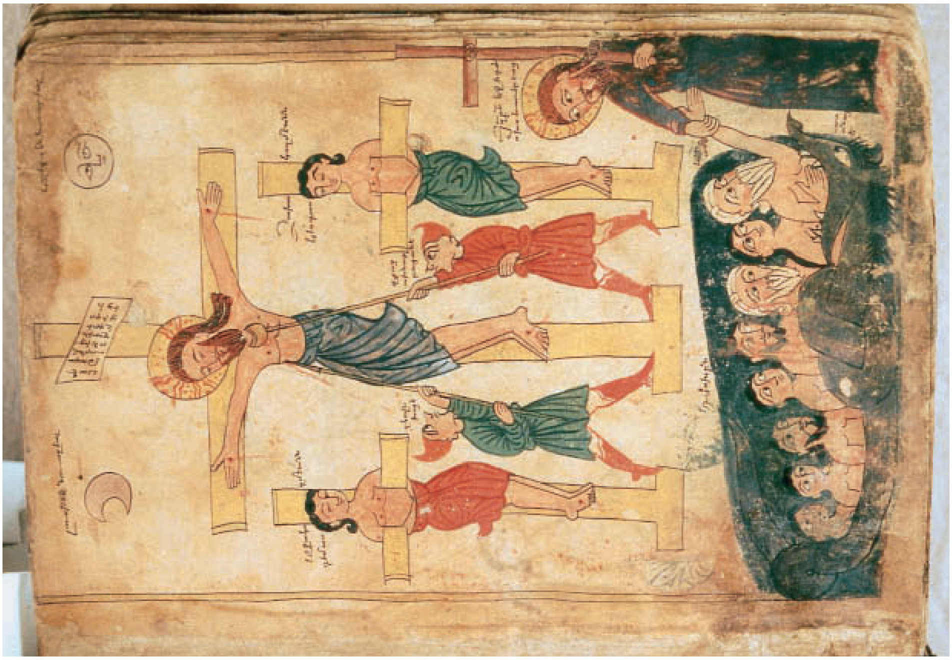


Fig. 12b
Crucifixion et Descente aux Enfers, fol. 6r°
(après la restauration)

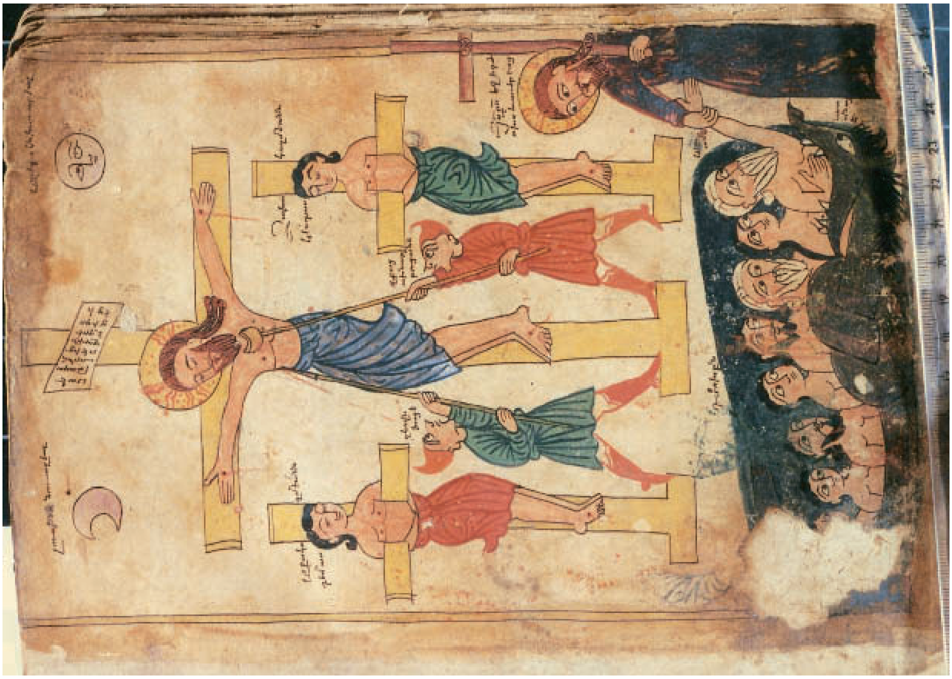


Fig. 12a
Crucifixion et Descente aux Enfers, fol. 6r°
(avant la restauration)

Fig. 14
Offset, fol. 7r°

Fig. 13
La Résurrection et les saintes femmes au sépulcre, fol. 6v°

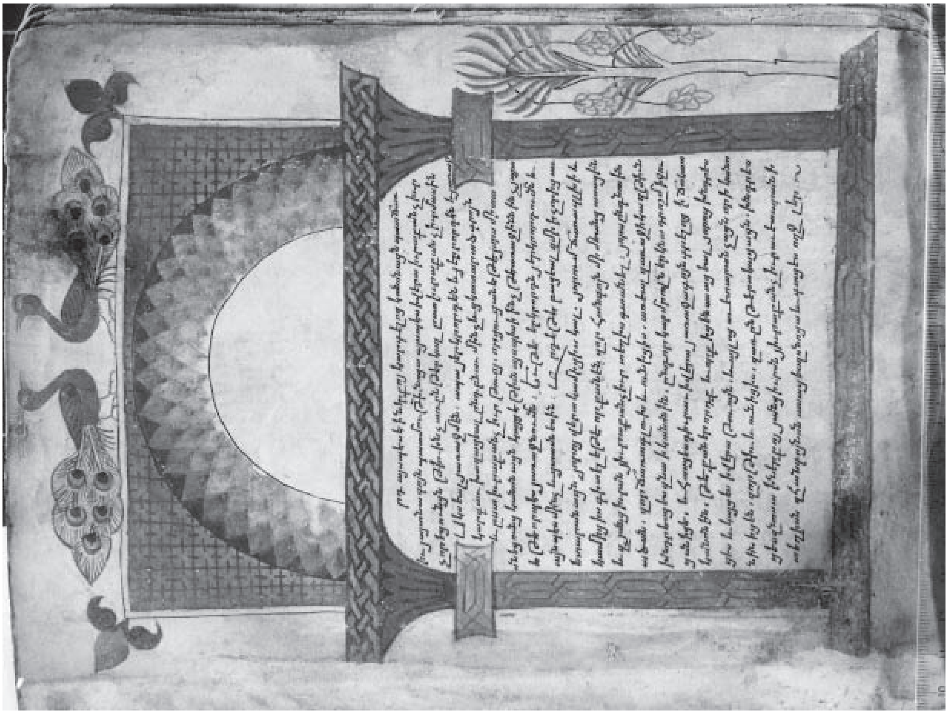


Fig. 16
La Lettre d'Eusèbe, fol. 8r°

Fig. 15
La Lettre d'Eusèbe, fol. 7v°

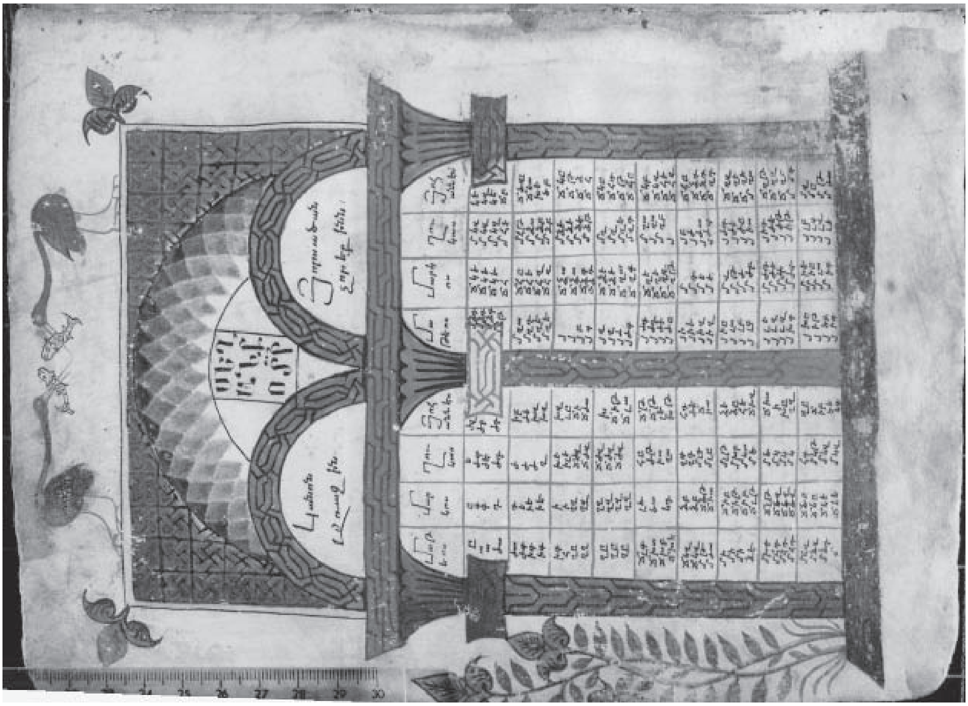


Fig. 17
Table de Canons, fol. 8v°-Canon I

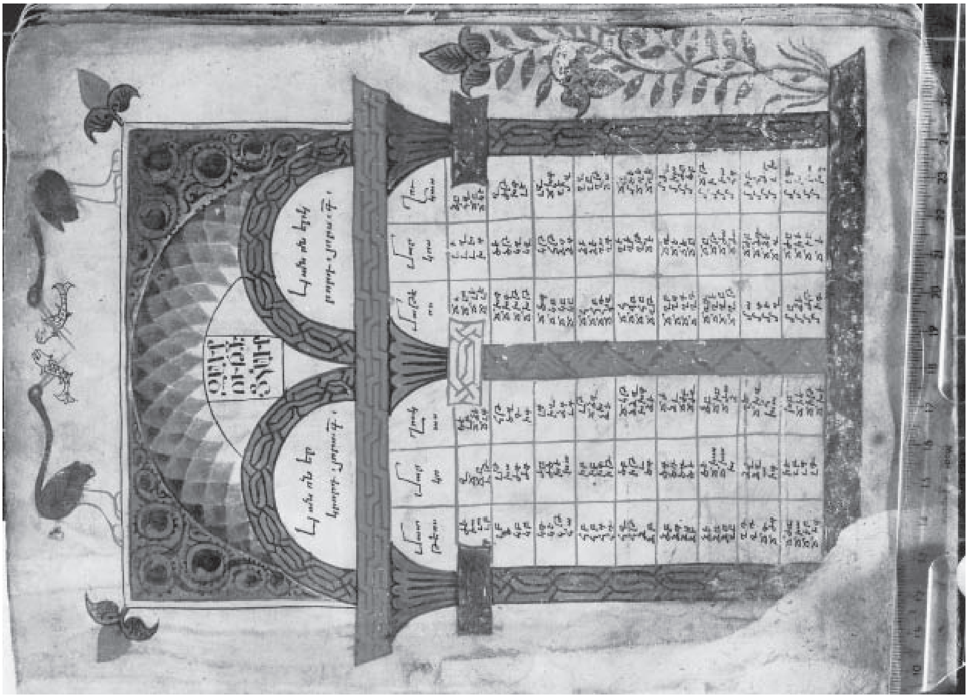


Fig. 18
Table de Canons, fol. 9r°-Canon II

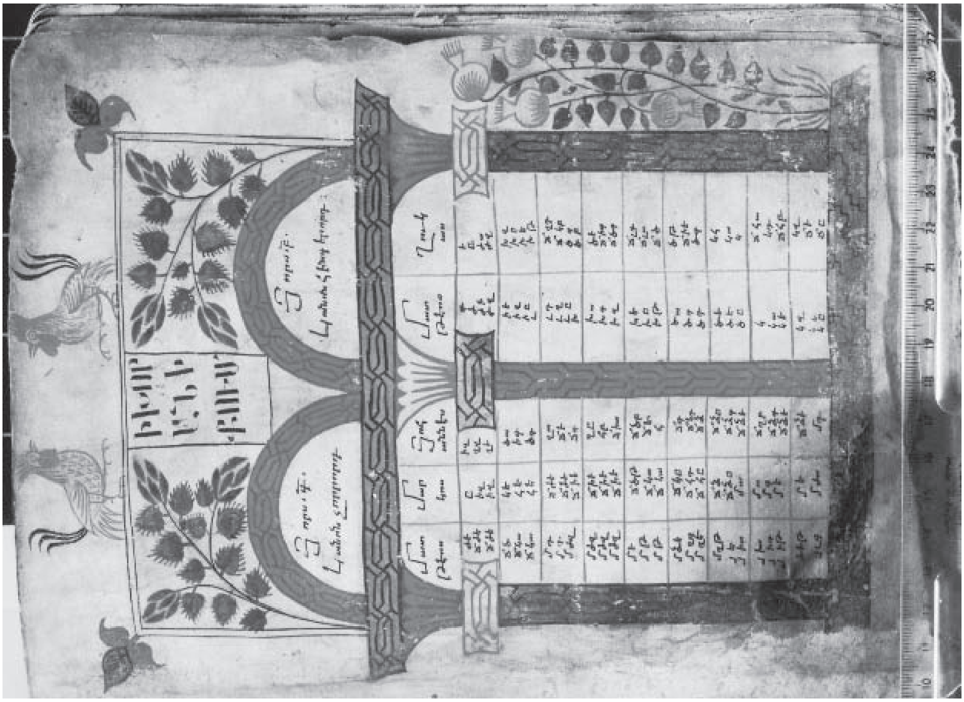


Fig. 20
Table de Canons, fol. 10r°-Canons IV et V

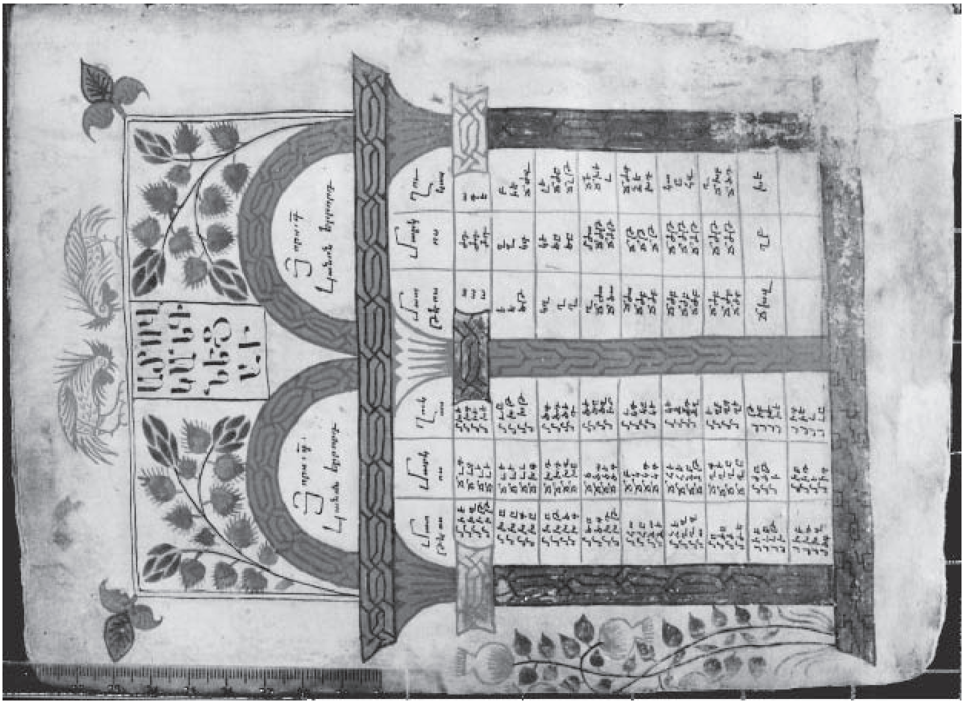


Fig. 19
Table de Canons, fol. 9v°-Canon III

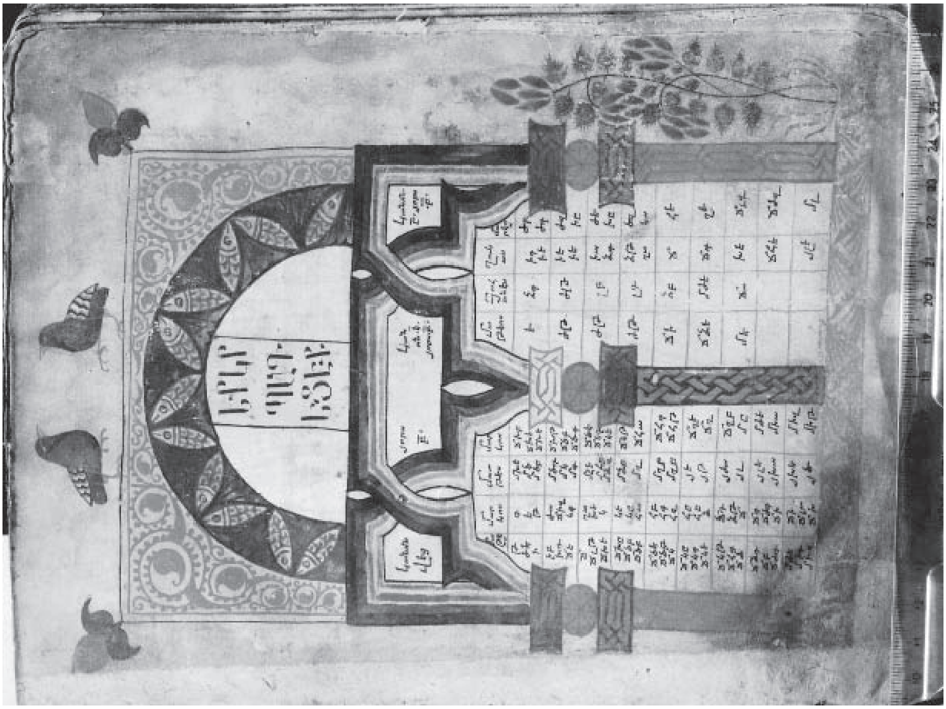


Fig. 22
Table de Canons, fol. 11r°-Canons VII-VIII

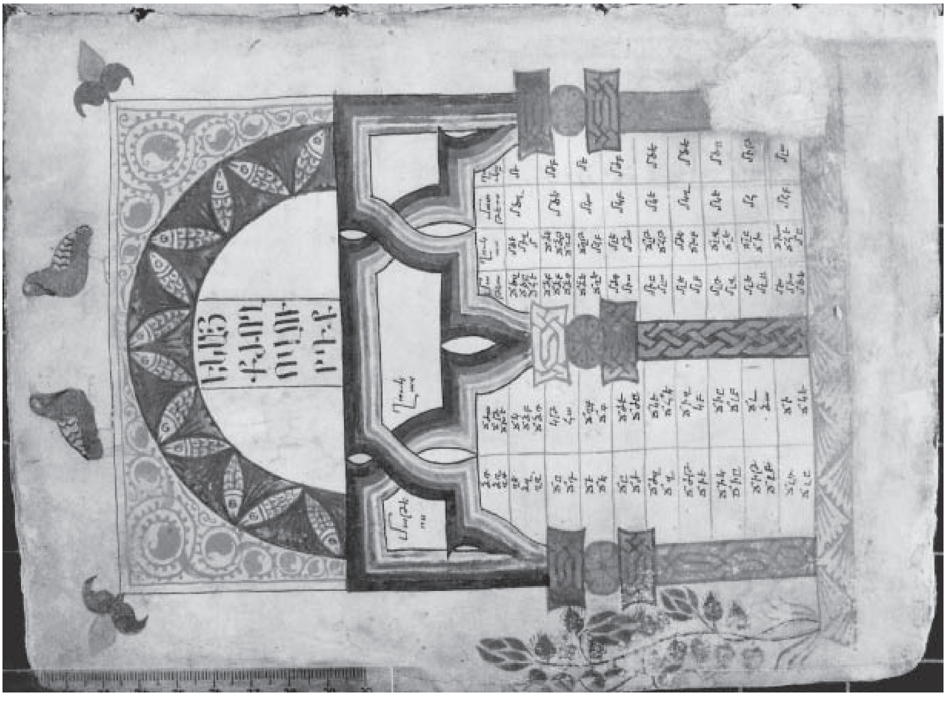


Fig. 21
Table de Canons, fol. 10v°-Canon VI

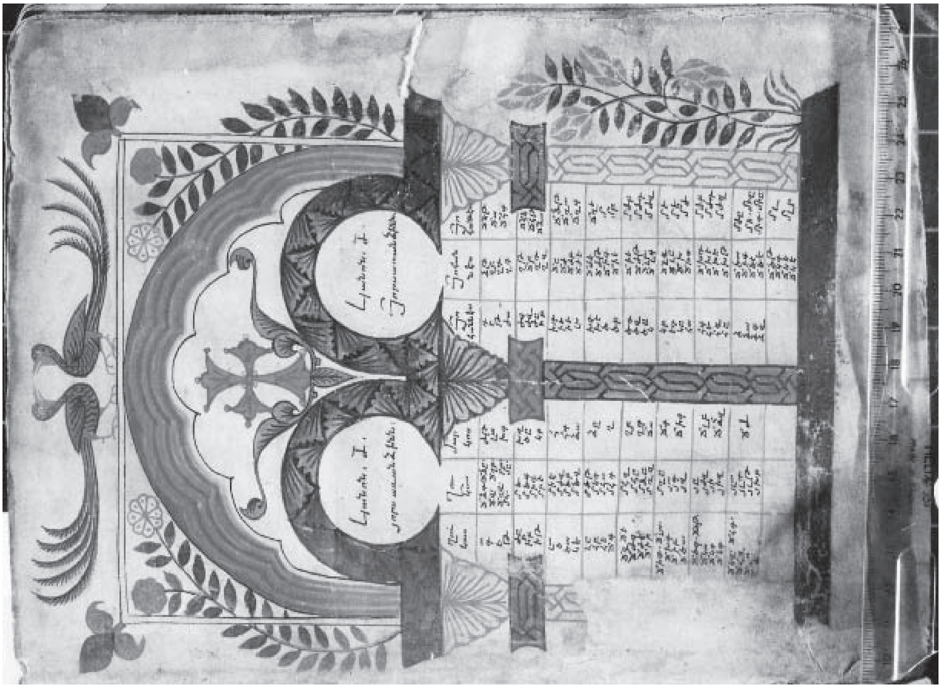


Fig. 24
Table de Canons, fol. 12r°-Canon X

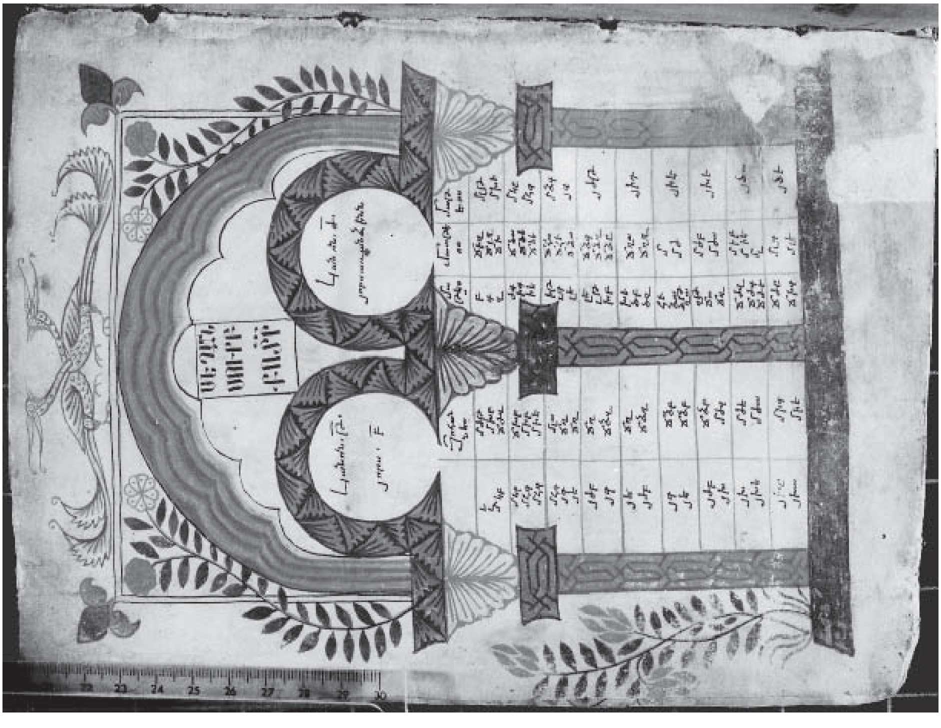


Fig. 23
Table de Canons, fol. 11v°-Canons-IX et X

Fig. 26
Page de Titre de l'Évangile de Matthieu, fol. 13r°

Fig. 25
Évangéliste Matthieu, fol. 12v°

Fig. 28
Page de Titre de l'Évangile de Marc, fol. 78r°

Fig. 27
Évangéliste Marc, fol. 77v°

Fig. 29
Évangéliste Luc, fol. 120v°

Fig. 30
Page de Titre de l'Évangile de Luc, fol. 121r°

Fig. 32
Page de Titre de l'Évangile de Jean, fol. 191r°

Fig. 31
Évangéliste Jean avec Prochore, fol. 190v°

Fig. 33a
Descente aux Enfers, fol. 6r°, détail
(avant la restauration)

Fig. 33b
Descente aux Enfers, fol. 6r°, détail
(après la restauration)

Fig. 34
Miniature marginale

Fig. 36
Miniature marginale

Fig. 35
Miniature marginale

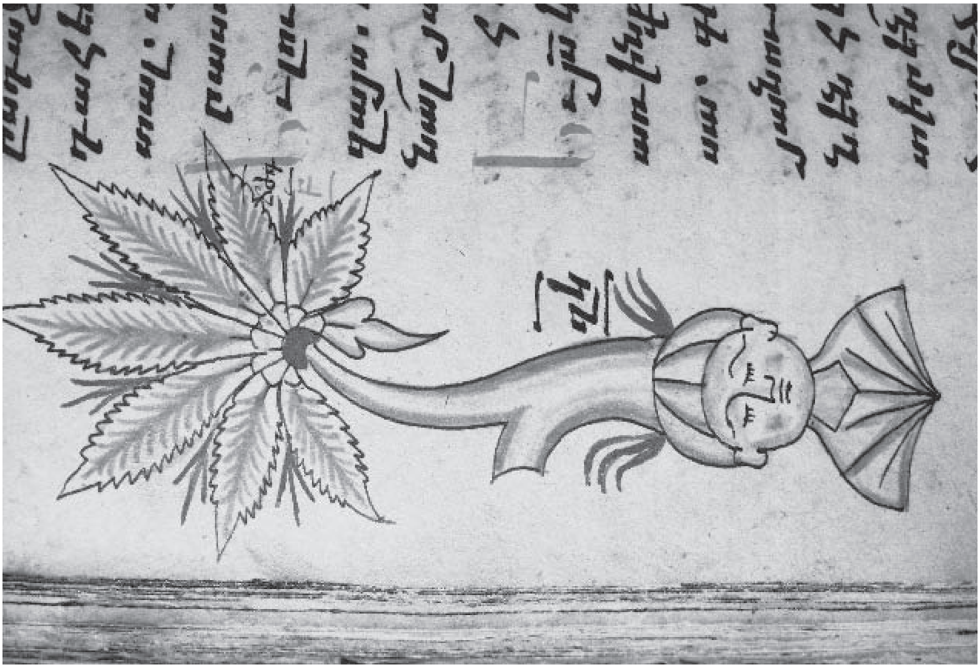


Fig. 37
Miniature marginale

Fig. 38
Miniature marginale

Fig. 40
Miniature marginale

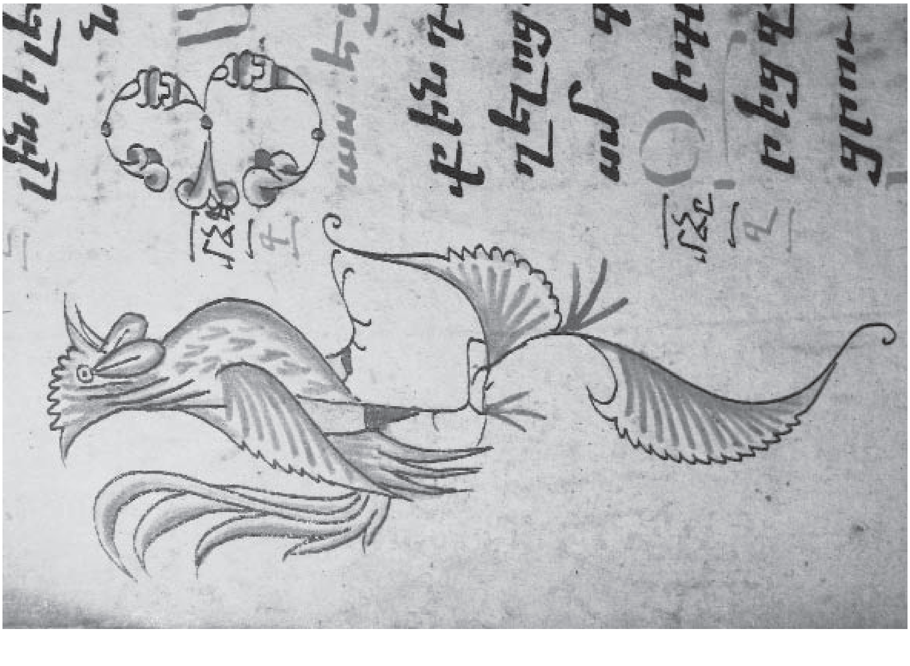


Fig. 39
Miniature marginale

Bibliographie

Agémian

2003 S. Agémian, *Archives Sirarpie Der Nersessian: catalogue,* Antélias (Liban), 2003.

Baras, Irigoin, Vezin

1981 E. Baras, J. Irigoin, J. Vezin, *La reliure médiévale: trois conférences d'initiation*, seconde édition, Paris, 1981.

Bibliothèque nationale

1989 Bibliothèque nationale, *Les tranchefiles brodées, étude historique et technique*, Paris, 1989.

Covakan (Połarean)

1989 N. Covakan, *Hay nkarołner (11-17 darer)* [*Les peintres arméniens (XIe-XVIIe siècles)*], Jérusalem, 1989.

Der Nersessian

1936 S. Der Nersessian, *Manuscrits arméniens illustrés des XIIe, XIIIe et XIVe siècles de la Bibliothèque des Pères Mekhitharistes de Venise*, Paris, 1936.

1945 S. Der Nersessian, *Armenia and the Byzantine Empire: A Brief Study of Armenian Art and Civilization,* Cambridge, MA, 1945.

1973a S. Der Nersessian, «An Armenian Version of the Homilies on the Harrowing of Hell», dans *Études byzantines et arméniennes,* Louvain, p. 437-455.

1973b S. Der Nersessian, «An Armenian Gospel of the Fifteenth Century», dans *Études byzantines et arméniennes,* Louvain, p. 683-694.

1976 S. Der Nersessian, «Feuillets dispersés d'un évangile du Vaspurakan,» *Handēs Amsoreay* XC, 1976, p. 89-110.

Archives Sirarpie Der Nersessian

Archives Sirarpie Der Nersessian, Erévan, Maténadaran.

Dournovo

1961 L. Dournovo, *Armenian Miniatures*, New York, 1961.

Greenfield, Hille

1986 J. Greenfield et J. Hille, *Headbands: How to Work Them*, New Haven, CT, 1986.

Hakobyan

1974 H. Hakobyan, «Całkoł Cerun K'ahana», *Ēǰmiacin*, mars 1974, p. 28-33.

1976 H. Hakobyan, *Vaspurakani manrankarčʿutʾyunə* [*La miniature du Vaspurakan*], I, Erevan, 1976.

1978 H. Hakobyan, *Armenian Miniature. Vaspurakan*, Erevan, 1978.

1979 H. Hakobyan, «L'école des miniaturistes du Vaspourakan», *Archéologia* no. 126, janvier 1979, p. 26-33.

1982 H. Hakobyan, *Vaspurakani manrankarčʿutʾyunə* [*La miniature du Vaspurakan*], II, Erevan, 1982.

1984 H. Hakobian *[sic]*, *Tzerun*, Erevan, 1984.
1989 H. Hakobyan, *Miniatura Vaspurakana XIII-XV vv.* [*La miniature du Vaspurakan aux XIII*^e^*-XV*^e^ *siècles*], Erevan, 1989.
1996 H. Hakobyan, *Kerparvestə hayoc' krt'arannerum* [*Les arts picturaux dans les universités arméniennes*], I, Erevan, 1996.
1997 H. Hakobyan, *Jeragir matyanneri patkerazardman arvestə Vaspurakanum* [*L'art de l'enluminure des manuscrits au Vaspurakan*], Erevan, 1997.

HILLE, MERIAN
J. Hille et S. L. Merian, «The Armenian Endband: History and Technique», à paraître prochainement, 2010.

IZMAILOVA
1969 T. Izmailova, *Les manuscrits arméniens illustrés de l'Ermitage*, Léningrad, 1969.

KÉVORKIAN
1996 R. H. Kévorkian, *Arménie entre Orient et Occident: trois mille ans de civilisation*, Paris, 1996.

KÉVORKIAN, TER STÉPANIAN
1998 R. H. Kévorkian, A. Ter Stépanian, *Manuscrits arméniens de la Bibliothèque Nationale de France, Catalogue*, Paris, 1998.

KORKHMAZIAN, DRAMPIAN, HAKOPIAN
1984 E. Korkhmazian, I. Drampian, G. Hakopian *[sic]*, *Armenian Miniatures of the 13th and 14th Centuries*, Leningrad, 1984.

K'YOSEYAN
1995 H. K'yoseyan, *Drvagner hay miǰnadaryan arvesti astvacabanut'yan* [*Essais sur la théologie de l'art arménien médiéval*], Erevan, 1995.

ŁAZARYAN
1995 V. Łazaryan, *Xoranneri meknut'yunner* [*Commentaires des Canons*], Erevan, 1995.

LEYLOYAN-YEKMALYAN
2003-2004 A. Leyloyan-Yekmalyan, «De Simēon Arčišec'i à Zak'aria Ałt'amarc'i. Un modèle de transmission des traditions,» *Revue des Études Arméniennes,* Paris, 29, 2003-2004, p. 235-358.
2009 A. Leyloyan-Yekmalyan, *L'Art du livre au Vaspurakan; étude des manuscrits de Yovannēs Xizanc'i,* Bibliothèque de l'INALCO n° 10, Paris-Leuven, 2009.

MERIAN
1992 S. L. Merian, «Cilicia as the Locus of European Influence on Medieval Armenian Book Production,» *The Armenian Review* 45, Winter 1992, n°. 4/180, p. 61-72.
1993 S. L. Merian, «The Structure of Armenian Bookbinding and Its Relation to Near Eastern Bookmaking Traditions,» Ph.D. dissertation, Columbia University, 1993.

2008 S. L. Merian, «The Characteristics of Armenian Medieval Bindings», dans *Care and Conservation of Manuscripts 10: Proceedings of the Tenth International Seminar held at the University of Copenhagen 19th-20th October 2006*, éd. Gillian Fellows-Jensen et Peter Springborg, Copenhagen, 2008, p. 89-107.

MERIAN, MATHEWS, ORNA

1994 S. L. Merian, T. F. Mathews and M. V. Orna, «The Making of an Armenian Manuscript», dans *Treasures in Heaven: Armenian Illuminated Manuscripts*, éd. Thomas F. Mathews and Roger S. Wieck, New York, 1994, p. 124-134.

SAUTEL

1995 J.-H. Sautel, *Répertoire des réglures dans les manuscrits grecs sur parchemin*, Turnhout, 1995, Séries: *Bibliologia 13.*

SOTHEBY'S

1996 Sotheby's, *Western Manuscripts and Miniatures*, London, 18 June 1996, lot 54.

SZIRMAI

1999 J. A. Szirmai, *The Archaeology of Medieval Bookbinding*, Brookfield, VT, 1999.

TAYLOR

1988 A. Taylor, «Armenian Gospel Illustration: The school of Vostan», Ph.D. dissertation, New York University, 1988.

1998 A. Taylor, «Armenian Art and Armenian Identity», dans *Treasures in Heaven: Armenian Art, Religion, and Society, Papers Delivered at The Pierpont Morgan Library at a Symposium Organized by Thomas F. Mathews and Roger S. Wieck, 21-22 May 1994,* New York, 1998, 133-146.

THIERRY, DONABÉDIAN

1987 J.-M. Thierry, P. Donabédian, *Les arts arméniens*, Paris, 1987.

T'OVMAY MECOP'EC'I

1999 T'ovmay Mecop'ec'i, *Patmagrut'yun* [*Histoire*], éd. L. Xačʿikyan, Erevan, 1999.

VERNAY-NOURI

2007 A. Vernay-Nouri, *Livres d'Arménie: Collections de la Bibliothèque Nationale de France*, Paris, 2007.

XAČʿIKYAN

1950 L. Xačʿikyan, *XIV dari Hayeren Jeṙagreri Hišatakaranner* [*Colophons des manuscrits arméniens du XIVe siècle*], Erevan, 1950 (éd. L. Xačʿikyan).

1955 L. Xačʿikyan, *XV dari Hayeren Jeṙagreri Hišatakaranner* [*Colophons des manuscrits arméniens du XVe siècle*], I, Erevan, 1955 (éd. L. Xačʿikyan).

1958 L. Xačʿikyan, *idem*, II, Erevan, 1958 (éd. L. Xačʿikyan).